Münster.1933.№ 5

Phil. Diss.

Anglistik

Über das englische Soldatenlied in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts

mit besonderer Berücksichtigung der Soldatenlieder Rudyard Kiplings.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster in Westfalen.

vorgelegt von

Heinrich Berlage

aus Paderborn.

53 07

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten

1933

Anglistik

Über das englische Soldatenlied in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts

mit besonderer Berücksichtigung der Soldatenlieder Rudyard Kiplings.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster in Westfalen.

vorgelegt von

Heinrich Berlage

aus Paderborn.

53 07

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten

1933

Tag der mündlichen Prüfung: 3. März 1931

Dekan: Herr Professor Dr. Schmidt

Referent: Herr Professor Dr. Keller

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.
A. Begriff und Arten des Soldatenliedes.
B. Dialekt.
C. Eingänge.
D. Monolog und Dialog.
E. Refrain.
F. Metrik.
    1. Versarten.
    2. Strophen.
Schluß

Chronologische Uebersicht über die Entwicklung des englischen Soldatenliedes in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547410_0044

Bibliographie.

The Edinburgh Review. War and Poetry. 1901.
The Quarterly Review. English Patriotic Poetry. 1900.
A. Brandeis. Das englische Heer und sein Dichter. Festschrift zum 8. allgemeinen deutschen Neuphilologentage. Leipzig 1898.
E. Aulhorn. Vom englischen Soldatenliede. Germanisch-Romanische Monatsschrift. 1920.

W. Archer. Poets of the Younger Generation. London 1901.
A. H. Miles. The Poets and the Poetry of the Century. London 1899.
W. Courthope. A. History of English Poetry. London 1910.
B. Fehr. Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin 1923—1925.
L. Kellner. Die englische Literatur der neuesten Zeit. Leipzig 1921.
A. W. Ward und A. R. Waller. The Cambridge History of English Literature. Cambridge 1918.
L. Stephen und S. Lee. The Dictionary of National Biography. London 1908.

J. Schipper. Englische Metrik. Bonn 1881.
R. Spindler. Englische Metrik. München 1927.
T. S. Omond. English Verse-Structure. Edinburgh 1897.
T. S. Omond. Metrical Rhythm. Tunbridge Wells. 1905.
E. Löwe. Beiträge zur Metrik Rudyard Kiplings. Diss. Marburg 1905.
F. G. Ruhrmann. Studien zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der englischen Literatur. Heidelberg 1927.

J. Wright. The English Dialect Dictionary. London 1898.
E. Krüger. Was ist Slang, beziehungsweise Argot? Tobler-Festschrift 1905.
H. Baumann. Londinismen. Slang und Cant. Berlin 1905.

John Meyer. Das deutsche Soldatenlied im Felde. Straßburg 1916.
R. Neumann. Das deutsche Soldatenlied im Weltkriege. Diss. Greifswald 1921.*)
H. Oldag. Das Berufslied des deutschen Soldaten 1914—1918. Diss. München 1923.*)
M. Hausmann. Kunstdichtung und Volksdichtung im deutschen Soldatenliede. Diss. München 1922.*)
K. Moll. Der Kehrreim im Soldatenliede des Weltkrieges. Diss. München 1922.*)
W. Hippe. Die Kriegs- und Soldatendichtung Detlevs von Liliencron. Diss. Rostock 1922.*)

Texte.

Die Texte sind chronologisch nach der Zeit des erstmaligen Erscheinens geordnet, doch so, daß die späteren Werke eines Autors sich an das zuerst erschienene jeweils sofort anschließen.

Nugent Taillefer. **) The British Cavalry Songs. 1851.
Nugent Taillefer. Concert Leaves. 1870.
Nugent Taillefer. Rondeaus of the British Volunteers. 1871.

*) Nur im Auszug erschienen.

**) Taillefer ist ein Pseudonym, dessen Aufdeckung bis heute noch nicht gelungen ist. Auch eine neuerliche Untersuchung, die der Keeper of Printed Books des Britischen Museums liebenswürdigerweise anstellen ließ, hat zu keinem Ergebnis geführt.

Nugent Taillefer. Pall Mall Paeans. 1871.
Nugent Taillefer. Rondeaus of the British Auxiliary Forces. 1883.
Alfred Tennyson. Ode to the Duke of Wellington 1852.
The Charge of the Light Brigade 1854.
Ballads and Other Poems 1880.
The Charge of the Heavy Brigade 1881.
Martin Farquhar Tupper. A Batch of War-Ballads. 1854.
Franklin und Henry Lushington. Two Battlepieces. 1854.
Franklin und Henry Lushington. Wagers of Battle. 1854—1899.
W. C. Bennet. War Songs. 1855.
Richard Chenevix Trench. Alma and Other Poems. 1855.
Gerald Massey. War Waits. 1855.
Gerald Massey. War Waits. 1855.
Gerald Massey. Havelock's March, and Other Poems. 1861.
Alexander Smith. Sonnets on the War. 1855.
John Stuart Blackie. Songs. 1855.
Charles Mackey. Songs for Music. 1856.
Michael Joseph Barry. Lays of the War and Miscellaneous Poems. 1856.
Samuel Lover. Songs of the Irish Rifle Volunteers. 1859.
Samuel Lover. Metrical Tales and Other Poems. 1859.
Francis Hastings Charles Doyle. The Return of the Guards and Other Poems. 1866.
Sidney Thompson Dobell. England in the Time of War. 1866.
Robert Crompton. Poems. 1866—1879.
John Westland Marston. Poems. 1876.
Rudyard Kipling. Barrack-Room Ballads and Other Verses. 1889—1891.
Rudyard Kipling. Barrack-Room Ballads. 1893—1896.
Rudyard Kipling. Service Songs. 1899—1903.
J. A. Goodchild. Lyrics. 1893.
Arthur Thomas Quiller-Couch. Poems and Ballads. 1896.
Alexander Edward Housman. A Shropshire Lad. 1896.
Arthur Conan Doyle. Songs of Action. 1898.
Henry Newbolt. Admirals All, and Other Verses. 1897.
Henry Newbolt. The Island Race. 1898.
Henry Newbolt. The Sailing of the Longships, and Other Poems. 1902.
Thomas Hardy. War Poems. 1900.
William Ernest Henley. For England's Sake. 1900.

Eine größere Anzahl von einzelnen Liedern unbekannter Verfasser sind auf fliegende Blätter gedruckt worden; diese waren mir in einem großen Sammelbande des Britischen Museums (Press Mark 11621. k. 5.) zugänglich.

Ein Teil der in dieser Arbeit erwähnten Lieder findet sich auch in den folgenden Sammlungen:

F. Langbridge. Ballads of the Brave. 1890.
W. E. Henley. Lyra Heroica. 1891.
J. Macleay. War Songs and Songs and Ballads of Martial Life. 1900.
A. Eagar. Songs of the Sword and the Soldier. 1901.
Prof. Knight. Pro Patria et Regina. 1901.
A. Stanley. Patriotic Songs. 1901.
A. Stanley. Songs of England's Glory. 1902.
F. Sidgwick. Ballads and Poems Illustrating English History. 1907.
F. T. Palgrave. The Golden Treasury of Songs and Lyrics. 1864.

Das englische Soldatenlied blüht in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wie kaum je zuvor. Die Gründe hierfür sind nicht schwer zu erraten. Der Geist des Imperialismus hatte in England Wurzel gefaßt und breitete sich mächtig aus, der Gedanke eines Greater Britain gewann immer mehr Anhänger. Damit ging auch eine wachsende Anteilnahme am Heere als Ganzem, dem Werkzeuge des englischen Imperialismus, Hand in Hand. Die vielen Kriege dieser Epoche, der Krimkrieg (1854—1856), der indische Aufstand (1857—1858), der chinesische Krieg (1855—1859), der Burenkrieg (1899—1902) und kleinere Kolonialkriege wie der in Afghanisten (1878—1880), der in Buthan (1868) u. a. lenkten die Augen der Nation immer wieder hin auf das Heer und seine Taten. Das Anwachsen der Volunteer-Bewegung [1]) zeigt am besten, welcher Geist diese Zeit beherrschte, und bedeutet zugleich eine Vermehrung des Prestiges des englischen Soldatentums. Die Dichter von Soldatenliedern geben Gedanken und Gefühlen in Volk und Heer getreuen Ausdruck, sie feiern das Heer und seine Taten, aber auch die Härte des täglichen Soldatenlebens. spiegelt sich in ihren Liedern wieder.

Eine Reihe von großen und kleineren Dichtern hat sch mit schönem Erfolge dieser Sache angenommen. Mit etwas übertriebener Einseitigkeit wird meist der Name Rudyard Kiplings als der Name des Dichters des englischen Heeres in den Vordergrund gerückt. Brandeis hat das getan in seinem Aufsatz: „Das englische Heer und sein Dichter", [2]) und auch E. Aulhorn in dem Aufsatze „Vom englischen Soldatenliede" [3]) nimmt in der Hauptsache ebenso nur auf Kipling Bezug. Sicher, Kipling ist der Bekannteste [4]) unter den Dichtern von Soldatenliedern seiner Zeit, er kann als Vertreter einer neuen Richtung im englischen Soldatenliede gelten. Es darf aber nicht vergessen werden, daß der Titel eines Dichters des englischen Heeres nicht Kipling allein gebührt, daß vielmehr auch in seinem eigenen Zeitalter Dichter neben ihm stehen, denen gleichfalls mit gutem Recht diese Bezeichnung zuerkannt werden kann. Taillefer ist z. B. mehr ausgesprochener Soldatenliederdichter als Kipling, er hat nur Soldatenlieder gedichtet; Kipling ist zwar der Größere von beiden,

---

[1]) Diese Bewegung ging in ihren Anfängen zurück auf die Zeit der Napoleonischen Kriege, in der Pitt ihr eifriger Förderer war. Einen neuen Aufschwung erlebte sie 1859, als die politische Lage zwischen England und Frankreich wieder gespannt wurde. Durch Parlamentsakte 1860, 1870 und 1881 neugeordnet, wurden die Volunteer-Corps den regulären Truppen zur Seite gestellt.

[2]) Festschrift zum 8. allgemeinen deutschen Neuphilologentage 1898.

[3]) Germanisch-romanische Monatsschrift. 1920.

[4]) Abgesehen von Tennyson, der aber nur weniger Soldatenlieder verfaßt hat.

doch ist die Zahl seiner Soldatenlieder geringer, sie bilden bei ihm nur einen verhältnismäßig kleinen Teil seines dichterischen und literarischen Schaffens.

Man wird wohl allgemein annehmen müssen, daß die Mehrzahl aller Lieder zunächst ohne weiteres zur Kunstlyrik zu rechnen ist. Diejenigen Lieder, die obschon ganz konkret, am wenigsten abstrakt gehalten sind, die am wenigsten individuelles Gepräge tragen, sich vielmehr in ihren Gedanken und Anschauungen mit denen der großen Masse des Volkes weitgehend decken, die in ihrer Form nicht zu kompliziert sind, womöglich auch locker in der Struktur, die sich einfachen oder gar schon vorhandenen Melodien leicht anpassen, werden zu Volksliedern im richtigen Sinne. „Das Volk hat keinen Sinn für höhere ästhetische Werte, und was der Allgemeinheit gefallen soll, darf nicht hervorragen." [5])

Die englischen Soldatenlieder dieser Epoche, wie sie hier uns vorliegen, gehören zum allergrößten Teile der Kunstlyrik an. Wieviele von den anonym erschienenen Liedern aus den Reihen der Soldaten selbst hervorgegangen sind, läßt sich nicht sagen, nur wenige von ihnen zeigen in ihrem breiten, oft ungeschickten, stark mit Nebensächlichkeiten durchsetzten und häufig sentimental oder auch unfreiwillig komisch gehaltenen Erzählungston, ihren zahlreichen metrischen Unebenheiten und Sprüngen einen Gegensatz zu den übrigen Gedichten. Schließlich müssen wir auch mit einer Anzahl von Soldaten selbst erdachter Soldatenlieder rechnen, die zwar in diesem Zeitabschnitte entstanden, aber nicht durch den Namen eines bekannten Dichters gestützt wurden, keine stärkere Verbreitung erlangten und sich nicht lange genug erfolgreich in rein mündlicher Ueberlieferung behaupten konnten, um schließlich doch einmal zum Druck zu gelangen, und die jetzt ganz verschollen sind. Die dieser Arbeit gegebene Begrenzung durch den Zeitbegriff der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erscheint insofern nicht ganz korrekt, als auch noch die sich auf den Burenkrieg beziehenden, in den drei ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts erschienenen Gedichte mit einbezogen sind, um ein abgerundetes Bild zu geben. Auch bei den anonymen Volksballaden ließ sich in den meisten Fällen die genaue Zeit der Entstehung nicht ermitteln, so daß es immerhin möglich ist, daß einige dieser Lieder noch der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts angehören.

Die chronologische Uebersicht zeigt auf den ersten Blick, daß die Kurve der Entwicklung des englischen Soldatenliedes dieser Periode gleich zu Anfang, besonders in den Jahren des Krimkrieges mächtig ansteigt, dann wieder sinkt und erst im letzten Jahrzehnt, besonders mit den Liedern Kiplings und des Burenkrieges, einen neuen Gipfelpunkt erreicht.

---

[5]) John Meyer. Das deutsche Soldatenlied im Felde. 1916.

A. Begriff und Arten des Soldatenliedes.

Der Begriff des Soldatenliedes steht nicht von vornherein fest. Klar ist er dort, wo die Dichter selbst ihren Gedichten die Bezeichnung Soldatenlieder oder ähnliche Titel geben, wenngleich auch hier Gedichte vorkommen, die, mit den anderen verglichen, nicht als spezifische Soldatenlieder so recht erscheinen wollen. Im allgemeinen läßt sich der Begriff des Soldatenliedes wohl dahin definieren, daß die Gedichte, die sich mit dem Soldaten und dessen Leben beschäftigen, damit in direktem Zusammenhange stehen, unter ihn fallen. Auf Einzelheiten soll weiter unten eingegangen werden.

Sind auch die Soldatenlieder als ein Teil der patriotischen Dichtung zu betrachten, so decken sich jedoch die Begriffe nicht; der größere Teil der patriotischen Dichtung besteht nicht aus Soldatenliedern.

Neben der inhaltlichen ist die musikalische Definition, die den Nachdruck auf das „Lied" legt, von Bedeutung. Hier spielt wieder Metrik und Rhythmus hinein. Vom metrischen Standpunkt würden Sonnette, die dem Inhalte nach als Soldatenlieder gelten können, wohl nicht als solche bezeichnet werden können. In manchen Fällen wird die Entscheidung der Frage, ob ein Gedicht zum Gesange bestimmt ist, nicht leicht sein; meistens ergeben sich aber bestimmte Anhaltspunkte, die erkennen lassen, daß der Dichter in seinen Schöpfungen Soldaten„lieder" sah. Wenn man die Uebersicht der Soldatenlieder durchgeht, sieht man auf den ersten Blick, daß die Bezeichnung „Song" überaus häufig ist. Sie wird nicht nur sehr oft auf einzelne Lieder angewandt, sondern ganze Sammlungen haben sie wie Taillefers British Cavalry Songs (1851), Bennetts War Songs (1855), Lovers Songs of the Rifle Volunteers (1859), A. C. Doyles Songs of Action (1891) und Kiplings Service Songs (1899—1903). Nicht nur als Haupttitel, sondern auch als Untertitel kommt sie vor: so in A Somerset Song, von Steadily forward (an.) — in A Folk-song von Quiller-Couchs The Soldier (1896) — oder in A Song of Instruction von Kiplings The Men that fought at Minden (1896). — Mackay benennt seine Lieder ausdrücklich Songs for Music. Sehr oft wird von den verschiedenen Dichtern auch die Bezeichnung Song im Liede selbst, zumal in der Einleitung gebraucht. Auch die häufigen Bezeichnungen „Lay", „Ballad", „Rondeau" weisen auf die Singbarkeit eines Gedichtes hin, desgleichen der der Mehrzahl der Soldatenlieder eigene Refrain, besonders wenn er in der Form von speziellen Chorstrophen auftritt. [6]) Noch offenkundiger wird der

[6]) Vergleiche hiermit das Kapitel E. über den Refrain.

Liedcharakter eines Gedichtes, wenn der Dichter, was gar nicht selten vorkommt, selbst eine bekannte Melodie angibt, nach der das Lied zu singen ist wie z. B. Eagar in The Dublin Fusiliers (1899), Air: The British Grenadiers, oder wenn er sonstige musikalische Angaben macht wie Quiller-Couch in The Big Review: To be sung to a pipe-and-drum quick-step. Soldatenlieder dieser Zeit haben aber auch in nicht geringer Anzahl eigene Melodien. Taillefer gibt in seinen Cavalry Songs und Concert Leaves fast stets, zum Teil auch noch in den Rondeaus bei den einzelnen Liedern den Namen des Komponisten an, der es vertonte. Ueber Kipling wissen wir aus dem Munde seines früheren Redakteurs in Lahore, E. Kay Robinson, daß er einen großen Teil seiner Barrack-room Ballads nach einer ihm vorschwebenden Melodie niederschrieb, daß er seine Soldatenlieder zum Teil auch selbst vertonte, besser als es andere mit schon vorher von ihm veröffentlichten Liedern getan hatten. Für die Verbreitung eines Liedes wird es von Nachteil sein, wenn die Länge der Strophen nicht gleich bleibt, sondern sich ändert, da dann die Melodie der verschiedenen Strophenlänge angepaßt werden muß, was wieder eine Erschwerung des Gesanges nach sich zieht.[7]) Auch unstrophische Gedichte werden sich kaum zu Liedern ausbilden, allenfalls wäre es möglich, sie erhalten eine einfache Melodie, die nach jedem zweiten Verse neu einsetzt.[7])

Es ist zu erwarten, daß sich mehrere, zum Teil verschiedene Arten herausstellen, die unter den oben gegebenen ziemlich allgemeinen Begriff des Soldatenliedes fallen.

Da sind zunächst die Schlachtbaladen, wohl eine der ältesten Formen des Soldatenliedes. Sie berichten von siegreichem Kampfe und rühmen die Taten des Heeres. Es sind die großen Kriegsgeschehnisse ihrer Zeit, die die Dichter zu begeisterten Gedichten hinreißen, in dieser Periode vor allem die Schlachten des Krimkrieges, die immer wieder besungen werden, Alma (1854), Balaclava (1854), Inkermann (1854), Sebastopol (1855). Die Hauptvertreter dieses Genres sind Tupper, Bennett, Barry,[8]) Lushington und Massey. Nur Tupper in Waterloo und A. C. Doyle in Cremona behandeln Schlachten einer verflossenen Periode. Die Balladen dieser Dichter sind meist ziemlich lang, in echt epischer Breite angelegt, mit anschaulicher Schilderung der Schrecken des Kampfes, mit gebührender Hervorhebung der Tapferkeit einzelner Truppenteile und Führer. Ein allgemein gehaltenes Schlachtbild ohne Spezialisierung nach Zeit und Ort ist Davidsons The Battle (1896). Einen besonderen Typus der Schlachtbalade repräsentieren solche Gedichte, die, auf den Kampf als solchen nur wenig eingehend, hauptsächlich der Freude am Siege Ausdruck geben, Barrys Sebabastopol is Won (1854*)[9]) und Bennetts The Alma (1854*) und Take Flags one Glory more (1854*). Die

[7]) Siehe am Schluß von Kap. F.

[8]) Barrys A. Lay of the Alma erinnert in seiner Zweiteilung, 1. The March, 2. The Battle, an Scotts Flodden Field.

[9]) * bedeutet, daß hier an Stelle des Erscheinungsjahres das genaue Entstehungsjahr angegeben werden kann.

ganz generelle Art des Siegesjubelledes bietet sich in Mackays Strew Roses — Gather Garlands; A Song of Victory (1856).

Den eigentlichen Schlachtbaladen nahe stehen solche Gedichte, die weniger eine Schlacht in ihrem allgemeinen Verlauf als eine besondere Heldentat, eine hervorragende soldatische Bravourleistung, die Bewunderung erregte, besingen wollen. Solcher Art sind die Gedichte, die den tollkühnen Reiterangriff von Balaclava (1854) verherrlichen: Barrys The Charge of Balaclava, Masseys Balaclava, Marstons The Death-ride, Smiths The Cavalry Charge und vor allem Tennysons The Charge of the Light Brigade (1854) und The Charge of the Heavy Brigade (1881). Dem Preis der Tapferkeit im Kampfe sind auch gewidmet: F. Doyles The Red Thread of Honour (1866), Newbolts The Guides at Kabul (1879*), und The Gay Gordons (1894) und Dennings The Pipers of Dargai (1897*). Des heldenhaften Ausharrens und Kämpfens einer kleinen tapferen Schar einer Uebermacht gegenüber gedenken Tennysons The Defence of Lucknow (1857*), und Dennings Khartoum (1885*), The Lucknow Garrison (1899), Saragari (1897*) und Saransar (1899). Das heroische Verhalten einzelner britischer Soldaten wieder wird besungen in Blackies The Lay of the Brave Cameron (1855), sowie in F. Doyles The Private of the Buffs (1866) und Newbolts Gillespie (1897) und A Ballad of John Nicholson (1897). Der Mannschaft, die 1852 auf dem Truppenschiffe Birkenhead in soldatischer Pflichterfüllung bis zum Aeußersten in den Grund ging, haben F. Doyle, Goodschild, Yule und später auch Kipling (in Soldier an' Sailor too 1896) in ihren Gedichten ein Denkmal gesetzt.

In mancher Hinsicht mit den Schlachtballaden verwandt — viele von diesen sind ja in der Hauptsache Preislieder auf ein oder mehrere berühmte Führer — sind auch die Gedichte auf große Feldherren, ihre Schlachten, Siege und Taten. Die Gestalt des großen Wellington steht am Anfang dieser Zeit noch ganz im Vordergrund, „the greatest soldier" nennt ihn Tennyson. Die meisten Gedichte sind anläßlich seines Todes im Jahre 1852 entstanden, in ihnen vereinigt sich die Trauer um den toten Feldherrn mit der bewundernden Anerkennung seiner großen Taten. Bennetts The Deeds of Wellington und The Death-marsch of Wellington, Lovers The Flag is Halfmast High — A Ballad of the Walmer Watch und zwei Gedichte von unbekannten Verfassern mit dem Titel The Duke of Wellington sind balladenhaft gehalten, Mackays Mourn for the Mighty Dead und Tennysons On the Death of the Duke of Wellington elegienhaft. Soldatenlieder auf große Heerführer aus späteren Jahren sind selten. Massey feiert den durch seinen Zug nach Lucknow berühmten General Havelock in Havelock's March (1861). Von ihm stammt auch das vorzügliche Lied auf Cromwells Admiral Robert Blake (1861). Der Feldmarschall Lord Roberts wird besungen von Henley in Our Chief of Men (1900) und vorher schon in ganz volkstümlicher Weise von Kipling in Bobs (1893—96).

Kampflieder sind eine der häufigsten Arten des Soldatenliedes und wohl auch eine der ältesten, eine geordnete Form von Kampf- und Feldgeschrei. Sie sollen den Mut des Soldaten stärken vor dem Kampfe, Kampfbegeisterung in ihm wecken, seinen Widerstand und seine Kraft vergrößern durch die Erinnerung an all das, wofür er im Kampfe steht. Immer kehrt in den Kampfliedern dieser Periode das feste Vertrauen auf Englands Unbesiegbarkeit wieder und das Bewußtsein des Eintretens für eine gute Sache, das Verantwortungsgefühl als Schützer der Schwachen. Viele Lieder enthalten auch die Warnung vor kommender Gefahr, Mahnungen, zum Kampfe gerüstet zu sein. Den Schluß oder auch den Refrain bildet meist die Aufforderung zum Kampfe oder die Kampfansage an den Gegner. Die eifrigsten Vertreter dieser Art Saldatenlieder finden sich in der ersten Hälfte dieser Periode, es sind Tupper, Massey, Bennett und vor allem Taillefer. Auch aus einzelnen Liedern anderer Dichter wie aus Lushingtons Laissez aller (1854*), Tennysons Riflemen, form! (1859*), Lovers Defence, but not Defiance (1859), Cromptons The Britisch Volunteers (1879), Davidsons War Song und Coming (beide 1899) und Henleys Music Hall und A New Song to an Old Tune (beide 1899*) dröhnt der Ruf zum Kampfe.

Eine andere, weniger häufige Form des Soldatenlieds dient der Verherrlichung des Soldatenberufs; das sind besonders Tuppers To the Soldiers (1854*), I would be a Soldier still (an.), Come, each Gallant Lad! (an.), Lovers The Bowld Sojer Boy (1859), Taillefers The British Soldier (1870), A Gentleman of the Army (1870) und The Lay of the Militia (1883), A. C. Doyles The Frontier Line (1898), Denningss Soldiers of Ind (1899) und The Road-builders (1899).

Einen Hauptanteil an den Soldatenliedern dieser Zeit stellen die Gedichte, die sich mit dem Soldatenleben selbst beschäftigen. Hier ist es bemerkenswert, daß sich Lieder solcher Art recht selten in den ersten Jahrzehnten finden, sondern sich in starker Anzahl auf das Ende des Zeitabschnittes, namentlich auf das letzte Dezennium konzentrieren. Sie können rein episodisch sein, indem sie von einzelnen bestimmten Vorgängen aus dem Leben der Soldaten berichten wie Lushingtons The Road to the Trenches (1854*), F. Doyles The Fusilier's Dog (1866), The Bold Grenadier and his Lady (an.), Quiller-Couchs The Big Review (1896), Kiplings Snarleyow, Belts, The Widows Party, Ford o' Kabul River (alle 1889—1891), That Day, The Sergeant's Wedding, The Jacket, The Shut-eye Sentry (alle 1893—1896), Lichtenberg und Stellenbosh (beide 1899—1903) und Denningss How we pulled „B" (1899). Oft aber greifen die Dichter Einzelheiten aus dem Soldatenleben, die nicht einmalig geschehen, sondern sich wiederholen, die typisch sind, heraus, ja, sie geben in den Soldatenliedern Bilder, die dem Soldatenleben des Alltags entnommen sind, was natürlich, zumal wenn viele militärische Details vorkommen, eine besondere Vertrautheit des Dichters mit seinem Stoff erfordert. Hierin zeigt sich Kipling, was Zahl wie auch Qualität

der Gedichte angeht, allen anderen überlegen. Seine Lieder geben getreue Bilder vom englischen Soldatenleben, vorzüglich vom Leben der Soldaten in Indien, Route Marching, Oonts, Cells (alle 1889—1891), Cholera Camp, The Mother-lodge (beide 1893—1896) und Columns (1899—1903); Denning hat sich anscheinend Kipling zum Vorbild genommen; [10]) er behandelt indisches Soldatenleben in At the Front, Breakin' out, Enteric, und Atkins in India (alle 1899). Am Anfang dieser Epoche ist von Liedern dieser Art nur zu bemerken Lovers Old Westminster Hall (1859). Mehr als alltägliche Vorkommnisse wie Marsch und Lager, Drill und Parade, Zechereien und Arrest sind Ereignisse von tief einschneidender Bedeutung im Soldatenleben, die nur einmal oder wenige Male geschehen, dazu geeignet, die Dichter anzuziehen. Vom Abschied und Auszug des Soldaten handeln Lushingtons The Muster of the Guards (1854), The Soldier's Tear (an), The Trumpets sound to Victory (an), I'll away to the Wars (an. 1857), Lovers The Girl I left behind me (1859).

Dobells zwei Gedichte Farewell (1856), Kiplings Birds o' Prey March (1893—96), Housmans The Recruit (1896), Hardys Embarcation (1899*) und Departure (1899*) und Newbolts The Grenadier's Good-bye (1902).

Lieder, die des Soldaten Rückkehr besingen, sind weniger zahlreich: F. Doyles The Return of the Guards (1866), Dobells Afloat and Ashore (1866) und The Ghosts Return (1866), Kiplings Troopin' (1889—91), For to admire (1893—96), The Return (1899—1903) und The Affectionate Soldier (an).

Von Soldatenliebe in Leid oder Freud singen Lover in The Sentinel of the Alma (1854*), und Soldier, come over the Sea (1859), Dobell in For Charity's Sake (1856), Kipling in Mandalay (1889—91) und Housman in The New Mistress (1896); die Liebeslieder behaupten demnach keinen hervorragenden Platz unter den englischen Soldatenliedern dieser Zeit.

---

[10]) Wie bei Kipling sind die dem Soldaten in den Mund gelegten Gedichte im Cockney-Dialekt abgefaßt, Slang und indische Ausdrücke sind häufig, meist dieselben wie die von Kipling gebrauchten. Auch in manchen Einzelheiten ist unmittelbare Einwirkung Kiplings nicht zu verkennen. So heißt es einmal bei Kipling in Shillin' a Day (1889—1891). „From Birr to Bareilly, from Leeds to Lahore . . . And fifty-five more, all ending in „pore"". Ganz ähnlich ist eine Stelle in Dennings Enteric (1899):

From Poona to Cawnpore.
An' another bloomin' score."

Ein besonderes, von Kipling geprägtes Onomatopoeton „whirraru", von ihm in Belts (1889—91) gebraucht, wird von Denning übernommen und in Enteric (1899) verwandt. Das Vorbild zu Enteric ist Kiplings Cholera Camp (1893—96), zu The Regimental Bhistie (1899) Kiplings Gunga Din (1889—91). Besonders The Regimental Bhistie erinnert stark an Kiplings Gedicht, vor allem in der Stilisierung des Anfangs und der Beschreibung des Aeußeren des Wasserträgers. Vielleicht weisen auch die bei Denning häufigen stark ausgebauten Refrains auf Kipling hin.

Den Soldatentod im Felde besingt namentlich Newbolt in He fell among Thieves (1898), The Only Son (1902), The School-fellow (1902) und On Spion's Kop (1900) und neben ihm noch Trench in After the Battle (1855*), Mackay in Though Sad was our Parting (1856), Lover in The Soldier (1859), zwei andere Dichter in The Tired Soldier und The Soldier who died for his King, F. Doyle in Death at Alma (1854*) und Hardy in Drummer Hodge (1900).

Einige Soldatenlieder führen ganz besonders den Soldaten in Gefühlen und Stimmungen vor. Kriegsmüde Stimmung herrscht in Mackays Weary Warfare (1856). Housmans zwei Gedichte The Day of Battle (1896) und On the Idle Hill of Summer (1896) sollen Ausdruck sein für die Gefühle des Soldaten vor dem Kampfe. Aus Kiplings Tommy (1889—91) spricht das Gefühl der Zurücksetzung beim Soldaten, aus Follow me 'Ome (1893—96) die Trauer um den toten Kameraden, aus Chant-pagan (1899—1903) die Sehnsucht nach der Rückkehr zum Soldatenleben, aus Boots (1899—1903) die verzweifelte erschöpfte Stimmung von Soldaten nach überlangen Steppenmärschen. [11])

Aufschluß über allerlei Einzelheiten des Soldatenlebens geben Instruktionslieder. Kipling gebraucht diesen Ausdruck „A Song of Instruction" für das Lied The Men that fought at Minden (1893—1896), aber diese Bezeichnung läßt sich auch auf sein The Young British Soldier (1889—91) und, wenn auch in beschränktem Sinne, auf Loot (1889—91) übertragen. Das Charakteristische an diesen Liedern ist, daß ein altgedienter Soldat in ihnen den jungen Rekruten Belehrungen gibt über militärische Dinge. Wir finden derartige Lieder, die die Kenntnis einer Menge von Details voraussetzen, nur bei Kipling.

Eine Klasse für sich bilden jene Gedichte, in denen die Dichter es sich angelegen sein lassen, Typen aus dem Soldatenleben ihrem Aeußeren wie auch Denk- und Gesinnungsweise nach vorzuführen. Diese besondere Art erscheint zunächst bei Smith in The Army Surgeon (1885), dann bei Taillefer in I cannot afford the Time. (1871), A Paper Bogie (1883) und The Old Volunteer (1883). Weiterhin gehören die von unbekannten Dichtern verfaßten The Rambling Soldier, The Deserter und Corporal Casey dieser Gattung an. Quiller-Couch ist vertreten durch The Captain (1896) und Tim, the Dragoon (1896), Denning durch The Regimental Bhistie (1899) und Antone (1899), Hardy durch The Colonel's Soliloquy (1899—). Beobachtungsgabe und Einfühlungsvermögen spielen bei solchen Liedern keine geringe Rolle, und an beiden übertrifft Kipling die anderen Dichter, wenn man nach seinen recht zahlreichen diese Rich-

---

[11]) Die genannten Lieder stellen besonders ausgeprägte Typen dieser Art dar. Doch zeigt sich die Tendenz nach Ausgestaltung des gefühlsmäßigen und psychologischen Elements in den meisten Soldatenliedern Kiplings. William Archer bezeichnet sie treffend als studies in military psychology". (Poets of the Younger Generation 1901).

tung einschlagenden Gedichten wie Gunga Din, Fuzzy-wuzzy, Gentlemen Rankers (alle 1889—91), Back to the Army again und The 'Eathen (beide 1893—96), The Married Man, The Instructor und Piet (alle 1899—1903) urteilen will.

Bei dieser Liedart ist wieder ein Anwachsen aus kleinen Anfängen zu starken Ausmaßen am Ende der Periode festzustellen.

Wieder eine andere Art bilden die Soldatenlieder, die für besondere Truppengattungen, Truppenteile und Regimenter bestimmt sind. Solche Lieder waren unter Soldaten stets sehr beliebt. Sie schöpfen ihren Stoff vorzugsweise aus der Geschichte der Waffengattung oder des Regimentes. Sie kommen dem soldatischen Stolze und dem unter Soldaten meist stark ausgebildeten Korpsgeist entgegen, nicht selten erreichen sie auch stark rodomontierenden Ton.[12]) Taillefers fünf Soldatenlieder The British Cavalry Songs (1851) und sein Song of H. M.'s 17th Regiment (1870), Lovers The Song of the Irish Rifle Volunteers (1859), The Union Brigade (an.) und The Princess of Wales Own 19th Hussars (an.), Eagers The Dublin Fusiliers (1899) gehören hierher; sie alle preisen die Truppe und ihre Taten, sonst kehren meist dieselben oder ähnliche Gedanken wieder, den Schluß bildet vielfach die Aufforderung, zu trinken auf Glück und Ehre der Truppe.

Eigentliche Trinklieder sind wenig zahlreich unter den Soldatenliedern. Wesentlich erscheinen sie nur bei Lover, einem der besten englischen Trinkliederdichter. Von ihm stammen The Meeting of Foes and the Meeting of Friends (1859) und das prächtige The Two Barrels (1859).[13])

Andere Trinklieder sind The Soldier's Drinking Song (an.), We Soldiers drink, we Soldiers sing (an.) und How stands the Glass around? (an.) Eine besondere Art von Trinkliedern sind solche mit einem Trinkspruch auf die Königin, Dobells lautes A Health to the Queen! (1866), Kiplings etwas melancholisches The Widow at Windsor (1889—91) und Henleys feierliches A Health unto Her Majesty (1900).

Schon nicht mehr Soldatenlieder im eigentlichen Sinne, wenn auch zum Stoffkreise des Soldatenliedes noch gehörend, sind Gedichte, die dem Soldaten besonders nahestehende Personen in den Vordergrund rücken, in den meisten Fällen die Gattin oder die Geliebte des Soldaten, seltener Vater und Mutter. Die meisten Gedichte Dobells

---

[12]) Ein besonders augenscheinliches Beispiel dafür bietet das in Anlehnung an das ältere Soldatenlied The British Grenadiers gedichtete Lied Eagers The Dublin Fusiliers:
„But of all the world's great heroes,
There's none that ever compares.
For a hip-hurrah and a hip-hurrah
With the Dublin Fusiliers.

[13]) And whether the spigot or trigger we draw,
Our barrels won't fail us, I ween,
So tankards and rifles, let's charge, hip hurrah!
For our freedom, our country and Queen.

gehören hierher wie sich schon aus den Titeln ersehen läßt,[14]) acht Gedichte von Taillefer, die unter der Ueberschrift The Ladies gehen (1871 und 1883), ferner Kiplings Mary, pity Women! (1893—96). Dennings Me, Mrs. Atkins und At the Depot (alle 1899), Hardys A Wife in London (1899) und Song of the Soldiers' Wives and Sweethearts (1900).

Einige wenige Soldatenlieder verraten deutlich die Absicht der Dichter, hier für den Soldaten selbst einzutreten, ihm mehr Achtung zu verschaffen, Mißstände oder Ungerechtigkeiten in seiner Behandlung zu beseitigen. Sie zeigen eine stärkere persönliche Anteilnahme[15]) am Soldaten und seinem Leben, als wir sie sonst finden. Namentlich Taillefers Army Retrenchment (1870) und A Day of Awakening (1871), Kiplings Tommy, Shillin' a Day (beide 1889—91) und The Absent-minded Beggar (1899—1903), Dennings The Honour of it und The 'Ouse wot Atkins lives in (beide 1899) sind als solche Tendenzlieder zu bezeichnen. Die Tendenz, die in diesen Liedern offen hervorbricht, liegt versteckter einer weit größeren Anzahl von Gedichten der drei genannten Dichter zugrunde

Alle bei dieser in großen Zügen gegebenen Einteilung genannten Soldatenlieder sind mehr oder weniger typisch für die betreffende Art. Doch darf nicht vergessen werden, daß die verschiedenen Liedertypen in reiner Ausprägung selten sind. Es gibt da mannigfache Uebergänge, die die Grenzen verschwimmen lassen. Die Titel können meist nicht ausschlaggebend sein, entscheidend wird die Grundlinie des Inhalts. Einige Lieder lassen sich nur mit Vorbehalt oder auch gar nicht einer der aufgestellten Arten zugesellen.

Am Schlusse dieses Abschnittes lassen sich noch einige Worte sagen über die Darstellungsweise in den Soldatenliedern.

An Pathos läßt es ein großer Teil der Lieder nicht fehlen. Besonders Kampflieder, Schlachtballaden und die mit diesen verwandten Arten, die sich ja naturgemäß am ehesten für eine derartige Behandlung eignen, sind pathetisch gehalten. Pathetisch in ihrer Dichtung sind namentlich Taillefer, Tupper, Barry, Bennett, Massey und Lushington; bei Tupper und Barry scheint das Pathos oft das angebrachte Maß zu übersteigen.

Humor ist im allgemeinen selten in den Soldatenliedern. Die meisten von ihnen lassen eben eine humoristisch eingestellte Behandlung nicht angebracht erscheinen oder schließen sie von vornherein aus. Der Stoff bietet auch hier die Grundlage für die Darstellung. Humor ist in reicherem Maße nur in den Soldatenliedern Kiplings zu finden, aber auch für ihn ist er nur Mittel zum Zweck, „a jesting guise."[16]) Die dialektisch gehaltenen Soldatenlieder erfahren auch bei

[14]) Siehe in der chronologischen Uebersicht bei 1866.

[15]) Kipling hat seiner starken Sympathie für den britischen Soldaten oft genug Ausdruck gegeben. Einmal nennt er ihn „dear white-robed, swaggering Thomas Atkins, the unchangeable (From Sea the Sea. 234), einmal sagt er: „Every Thomas is interesting" (Letters of Marque 180) und einmal gar „I gave my heart to Thomas Atkins long ago and him I love." (From Sea to Sea 263).

[16]) Im Envoy zu den Barrack-room Ballads.

Denning eine humorvolle Behandlung, wie bei Kipling sind sie dem Soldaten selbst in den Mund gelegt.

Das Soldatenlied dieser Periode ist zunächst von allen Tendenzen zum Realismus weit entfernt. Erst spät dringt eine starke Dichterpersönlichkeit mit ihm durch, Kipling, der es vorzieht, den Stoff für seine Soldatenlieder dem Soldatenleben selbst zu entnehmen. Bei ihm ist der Realismus fast ein Grundprinzip in seinen Prosaerzählungen wie auch in den Soldatenliedern. Zum Teil ist er auch wohl in dem Bestreben des Dichters begründet, durch eine krasse Darstellungsweise möglichst große Anteilnahme am Lose des Soldaten in der Allgemeinheit wachzurufen. Die Auswirkungen des Realismus zeigen sich bei ihm wie auch bei Denning nicht nur in der Darstellungsweise, sondern schon in der dialektischen und slangdurchsetzten Sprache.

Mag Kipling aber auch Realist sein in der Wiedergabe von Geschehnissen und Einzelheiten, so idealisiert er doch oft genug seine Personen, und die vorzüglichste Soldatentugend, die Kameradschaft, erscheint immer im besten Lichte.

Denning gehört noch nicht ganz der durch Kipling gegebenen Richtung an, in seinen an Zahl nicht geringen Heldenliedern, die natürlich auch nicht dialektisch sind, knüpft er noch an die alte Tradition an. Neben Kipling und Denning zeigen auch ihre Zeitgenossen Housman und Henley verschiedentlich Ansätze zu realistischer Darstellung in ihren Soldatenliedern, aber nur Hardy erweist sich als Vertreter eines vollen, wenn auch von anderer Tendenz geleiteten Realismus.

Wir sehen, wie auch in der Darstellungsweise die Entwicklung voranschreitet. Von der bei den Dichtern der ersten Zeit vorwiegenden heroischen, feierlich-pathetischen Art zur realistischen, zumal der humorvoll-realistischen, wie sie in Kiplings und Dennings Dialektgedichten ihren hervorragenden Ausdruck findet, ist ein weiter Weg, aber ein halbes Jahrhundert des Soldatenliedes genügt, ihn zurückzulegen.

B. Dialekt.

Dialektische Soldatenlieder sind nicht selten; im allgemeinen spielt der Dialekt jedoch nicht die Rolle im Soldatenliede, die man erwarten könnte, wenn man in der Sprache Ausdruck des Milieus und der Wesensart eines Menschen sieht und bedenkt, daß der größere Teil der Soldatenlieder dem Soldaten selbst in den Mund gelegt ist.

Der schottische Dialekt ist vertreten durch Lovers The Lassie of Lucknow (1857), durch Taillefers The Braw Red Lion (1871) und durch eine Reihe von Dialektgedichten Dobells (1866), — The Sodger's Lassie, The Mother's Lesson, The Ghosts' Return, Daft Jean, The Market-wife's Song. [17])

[17]) Dobell sagt, daß es ihm bei diesen Gedichten darauf ankomme, sie in ausgesprochen volkstümlicher Tonart zu geben, wozu der schottische Dialekt als der literarisch bedeutsamste das geeignetste Mittel böte.

Auch in irischer Munlart sind einige Lieder gehalten: Lovers The Bowld Sojer Boy (1859) und The Soldier[18]) (1859), Kiplings Belts (1889—91) und Quiller-Couchs Tim, the Dragoon (1896).

Erst spät, im letzten Jahrzehnt dieser Periode tritt neben diese beiden Landesdialekte der Großstadtdialekt des Cockney, er erscheint aber in viel größerem Umfange als jene; denn er wird gerade von zwei Dichtern benutzt, die einen starken Anteil an der Soldatenliederdichtung dieser Zeit haben, Kipling und Denning. Die Sprache in Kiplings Barrack-room Ballads (1889—91 und 1893—96) und Service Songs (1899—1903) ist fast ausschließlich Cockney, nur nicht aus besonderen Gründen in Gentlemen Rankers, The Absentminded Beggar, Two Kopjes und Lichtenberg. Denning hat denselben Dialekt in der größeren Hälfte seiner Soldatenballaden (1899), nämlich in Me, Atkins in India to Ex-Atkins at Home, Ex-Atkins at Home to Atkins in India, Enteric, At the Front, How we Pulled „B", Bar Tattoo, The Road-builders, The 'Ouse wot Atkins lives in, Antone, The Regimental Bhistie, Breakin' out.

Ein Vergleich des Dialektgebrauchs der beiden Dichter zeigt, daß Kipling den Cockneydialekt nicht immer gleichmäßig gebraucht, daß er ihn oft stark mit der Schriftsprache durchsetzt und nicht alle Besonderheiten und Charakteristika des Cockney hervortreten läßt,[19]) während Denning weiter geht und in seinen Balladen einen stärker ausgesprochenen, kräftiger betonten Typ des Cockney bietet.

War Kipling auch nicht mehr der erste Dichter, der das Cockney in die Dichtung übernahm,[20]) so war er doch der erste, der diesen Dialekt in weitem Maße in seiner Dichtung benutzte. Und auch für einen anerkannten und beliebten Dichter und Autor wie Kipling bedeutete es ein Wagnis, einen verachteten Großstadtdialekt, der den Landschaftdialekten als nicht ebenbürtig galt, in einer großen Anzahl ernster Gedichte zu gebrauchen. Seine Soldatenlieder fanden deswegen bei manchem Kritiker Mißbilligung; besonders scharf war die Ablehnung seitens Robert Buchanans, der auf den Kiplingschen Soldaten-

[18]) Hier kommen nur einige mandartliche Ausdrücke vor.

[19]) Es trifft nicht ganz zu, wenn die Saturday Review vol. 73 sagt, Kipling habe seine Soldatenlieder „in the most corrupt dialect of Mr. Atkins barbaric tongue" geschrieben.

[20]) Vor Kipling hatte schon Thackeray in einigen humoristischen Balladen den Cockneydialekt angewandt.

Möglich ist, daß Kipling sich beeinflussen ließ durch die Breitmann Ballads (1876) des Amerikaners Charles Leland. Die Breitmann Ballads, zum Teil auch Soldatenlieder, sind in einer Mischung von vulgärem amerikanischen Englisch und Deutsch geschrieben. Sie waren Kipling bekannt, er hat zweimal Strophen aus ihnen als Motti in seiner Prosa benutzt, was schon etwas heißt, da Kipling es im allgemeinen vorzieht, seine Motti selbst zu dichten und nur selten aus der übrigen Literatur zitiert. Nicht unwesentlich ist auch, daß die für eine Reihe Kiplingscher Soldatenlieder bedeutsame vierzeilige Strophe aus einer Mischung von jambischen Sechs- und Siebentaktern, die sonst nicht häufig ist in der neueren englischen Dichtung, auch von Leland ausgiebig benutzt wird.

liedern nur „the voice of the hooligan“ [21]) heraushörte und in ihnen einen „relapse back to barbarism“ [21]) sah. Jedenfalls muß zugegeben werden, daß die Lieder durch die dialektische Sprache an Lebensfrische und Wirklichkeitstreue gewinnen.

Kipling und Denning verwenden auch Slang in nicht geringer Menge. Indem die Dichter Slang dem Cockney zugesellen folgen sie einer selbstverständlichen sprachlichen Gegebenheit; Slang und Großstadtmundart stehen in Beziehung zu einander und werden sogar oft genug verwechselt. [22]) Gerade die Cockney sprechende Bevölkerung hat auch eine besondere Vorliebe für Slangausdrücke. Die Slangausdrüke in Kiplings Soldatenliedern sind teils allgemeiner Art, [23]) teils sind sie jedoch dem militärischen Sonderslang entnommen. [24]) Dennings Slangwörter und Slangphrasen sind zum größten Teil dieselben wie bei Kipling.

Auch sonst finden sich noch hier und da Slangausdrücke in Soldatenliedern; stärker treten sie nur noch in Corporal Casey (an.) und The Princess of Wales' Own Nineteenth Hussars auf.

Da Kipling und Denning vorzugsweise das Soldatenleben in Indien dichterisch behandeln, machen sie auch Gebrauch von Hindustani-Wörtern. [25])

Natürlich findet sich, wie bei fast allen Dialektdichtern, auch in den dialektischen Soldatenliedern der gewöhnliche Fehler, daß phonetische und umgekehrte Schreibung verwechselt wird mit abweichender Aussprache.

---

[21]) Robert Buchenan in „The Voice of the Hooligan“, Contemporary Review 1901. Eine Erwiderung darauf zur Verteidigung Kiplings erfolgte durch Walter Besant: „Is it the Voice of the Hooligan“ in der Cont. Review 1902.

[22]) Krüger. Was ist Slang, bezw. Argot? Toblerfestschrift 1905.

[23]) Hierher gehören vor allem die folgenden Ausdrücke des „popular slang“: to dish up, to chuck, to mess about, to chivy, to sock, slippery, to whop, to sling the hook, to give the knock, to clob, to spade under, to chunk, to go on the shout, to cram, to soak oneself, to lay on, got up, to paddle one's own canoe, to slope, to get it with the toe, to shirk, to muck about, to funk, to finish up, to knife, to bung up, up and cut, to slap, to rag, to be all about the shop, to sluice down, to stick out, to spot, to down, to cut and run, to have well on toast, to sell a pup, to floor, we shan't be long; the kit, the pop, the nut, the clobber, the whack, the toff, the tin, the baccy, the swipes, the bob, the skoff, the tack; whacking, blasted, grubby, rum, rummy, tiddy, tight, on one's own, a dam sight worse.

[24]) Besonders to belt, to sling the bat, to play the cat and banjo, to slosh, to knock silly, to club a parade, to let drive, to grouse, to crack on, to come upon the books, to shut up one's ragbox, the slops, the rooks, the rooky, the recruity. Am meisten kommen die Slangwörter bloomin' und beggar vor. Das erstere, das in der Sprache von Tommy Atkins die Rolle eines Universalattributes spielen soll, findet sich nicht weniger als vierzigmal in verschiedenen Verbindungen vor.

[25]) Solche Wörter sind: dooli, khud, mullah, pukka, bahadur, bhisti, cheroot, mussik, juldee, jemadar-sais, bolee, khansamah, khana, panee, pyah.

C. Eingänge.

Die Eingänge in den Liedern haben eine nicht geringe Bedeutung. Sie vermitteln dem Hörer des Liedes, bezw. dem Leser des Gedichtes, den ersten und unmittelbarsten, zugleich aber auch nachhaltigsten Eindruck. So erklärt es sich wohl, daß die Dichter es sich meist angelegen sein lassen, ihren Gedichten passende und wirkungsvolle Eingänge zu geben. Es kommt sogar vor, daß eine Eingangsstrophe den Glanzpunkt des ganzen Gedichtes bildet.

In den allermeisten Fällen gehen die Dichter der Soldatenlieder gleich in medias res, unmittelbare Einführungen sind allgemein verbreitet. Einige Beispiele mögen genügen.

Bei Kipling finden wir Eingänge wie „My name is O'Kelly, I've heard the revelly . . . ." in Shilling a Day (1889—91) oder „There's a little red-faced man . . . ." in Bobs (1893—96). A. C. Doyle beginnt seine Ballade Cremona (1898) „The grenadiers of Austria are proper men and tall . . ." und The Storming Party (1898) „Said Paul Leroy to Barrow: . . .". Hardys The Colonel's Soliloquy (1899) fängt an: „The quay recedes; hurrah! Ahead we go" und Dennings At the Front (1899): „Service marching order, boys, pack yer kits an' shout!"

Zu dieser beliebten Art von Einsätzen gehören als eine noch lebhaftere Unterart die in den alten Volksballaden beliebten einleitenden Fragen, wie wir sie z. B. haben in F. Doyles Balaclava (1854*):

„Thin glancing threads of English horse,
Why do your haughty trumpets wake?"

oder in Lovers The Sentinel of the Alma (1854*):

„O Katty agra, are you sleeping?"

oder in seinem The Lassie of Lucknow (1857*):

„Where ha' you been a' the day?"

Ebenso in Kiplings The Widow at Windsor (1891):

„'Ave you 'eard o' the Widow at Windsor?"

oder in Newbolts The Gay Gordons (1897*):

„Who's for the gathering, who's for the fair?".

Denning gibt seinen Balladen Soldiers of Ind (1899) und Saransar (1899) die hochpoetischen Eingänge:

„What say the plains?" und „What are the bugles saying?"

Derartige fragende Eingänge finden sich im allgemeinen nicht allzu oft, sehr häufig erscheint diese Eingangsform, meist mit pathetischen Gepräge, nur bei Taillefer, der sie fast bei einem Drittel seiner Soldatenlieder in Anwendung bringt. A. C. Doyle führt einmal, in A Ballad of the Ranks (1898), den Frageeinsatz in allen Strophen des Liedes durch: „Who carries the gun?"

Andere Eingänge sollen den Anschein erwecken, als ob das Lied auf besondere Bitte hin gesungen werden sollte, oder als ob auf eine vorher gestellte Frage eine Erwiderung gegeben werden sollte. Hierherzustellen sind die Eingänge in Lovers Old and New Walls (1859): „I'll sing you a song in reply to your call" oder in F. Doyles

The Return of the Guards (1866): „Yes, they return, but who return?“ oder in Dennings The Regimental Bhistie (1899) „You arst me wot a bhistie is . . .“ und in desselben Dichters Me (1899): „Read? Yus, I can read, ain't I bin ter school?“

Eingangs dieser Lieder wird noch mit einer Antwort auf eine imaginäre Frage reagiert, sie enthalten jedenfalls schon eine Anrede an die Hörer. Eine solche direkte Anrede kann aber auch allgemeiner gehalten sein, ihr Zweck kann sein, Aufmerksamkeit zu erregen oder eine Erklärung zu geben wie in Kiplings Loot (1889—91).

„If you've ever stole a pheasant-egg behind the keeper's back,
If you've ever snigged the washin' from the line,
If you've ever crammed a gander in your bloomin' 'aversack,
You will understand this little song o' mine.“

Diesem Eingang nahe steht auch der viel längere in seinem Gunga Din (1889—91).

Eine alte und volkstümliche Eingangsformel[26]) kommt in Soldatenliedern aus allen Abschnitten dieser Periode vor: der Sänger wendet sich mit einer Ankündigung seines Liedes an seine Zuhörer und fordert sie auf, ihm Gehör zu schenken. Hier sind einige Eingänge dieser Art.

Bennet. The Deeds of Wellington (1852*).

„Ay, many a year I followed him,
Whose course of glory's run;
Draw round me, friends,
I'll tell you where
I fought with Wellington.“

Russia and Turkey (an. 1854*)

„You sons of Britannia, attend to my song,
While I sing a few verses that will not be long.“

H. Lushington. Inkerman. (1854*)

„Come, listen you new-comers,
You boys from the depot,
You broke my tale of Alma
With many a loud bravo.“

The Recruiting Party (an.)

„Come, all you lads of — and listen to my song,
I hope, you will not frown on me, let it be right or wrong.“

Massey. Havelock's March (1861).

„Come hither, my brave soldier boy, and sit you by my side,
To hear a tale, a fearful tale, a glorious tale of pride . . .“

[26]) Vergleiche Eingänge in Childs English and Scottish Popular Ballads (1898)) z. B. in King Estmere: „Harken to me, gentlemen, Come and you shall hear!“ oder in The Famous Flower of Servingmen: „You beauteous ladies, great and small, / I write unto you one and all.“ oder in The Clerk's Two Sons of Owsenford: „O, I will sing to you a song.“

Newbolt. The Guides at Kabul (1879*).

„Sons of the Island race, wherever ye dwell,
Who speak of your fathers' battles with lips that burn,
The deed of an alien legion hear me tell . . . ."

Kipling. The Young British Soldier. (1889—91).

„Now all you recruities what's drafted to-day,
You shut up your rag-box an' 'ark to my lay,
An' I'll sing you a soldier as far as I may . . . ."[27])

Quiller-Couch. Tim, the Dragoon. (1896).

„Be aisy and list to a chune
That's sung of bowld Tim, the dragoon!"

Eagar. The Hoisting of the Flag (1900*).

„Come, harken all my masters,
What our noble chief has done . . . ."

Zweimal, in Tuppers Waterloo (1857) und The Battle of Roleia (1857) wird mit der Aufforderung zum Zuhören noch eine Wahrheitsbeteuerung des Erzählenden verknüpft.

„Then gather round, my comrades,
And hear a soldier tell,
How full of honour was the day,
When ev'ry man did well.
And though a soldier's speech be rough,
His heart is hot and true,
While thus he tells of Wellington
And hard-fought Waterloo."

und

„Ye children of the veterans
Who fought for faithless Spain,
And for ungrateful Portugal
Poured out their blood like rain,
Come near me and hear me,
For I would tell you well,
How gallantly your fathers fought
Or gloriously they fell."

Tuppers Waterloo, eine lange Schlachtballade, hat wohl den am weitschweifigsten angelegten Eingang von allen diesen Soldatenliedern. Die oben wiedergegebene Eingangsstrophe ist noch nicht die erste, wie ja schon der Anfang des ersten Verses erkennen läßt; vorausgeht noch ein bis auf Griechen und Römer zurückgreifender kurzer Ueberblick über große Schlachten und große Feldherrn. Vielleicht

[27]) Hier geben die beiden ersten Verse in anderen Worten und mit Umstellung denselben Gedanken wieder wie die beiden ersten Verse in der oben angeführten Eingangsstrophe von Lushingtons Inkerman.

folgt der Dichter hierin dem bekannten alten Soldatenliede aus der Zeit der napoleonischen Kriege, The British Grenadiers. [28])

Bennetts Our Triumph for Sinope (1855) beginnt mit einer einfachen Aufforderung zum Singen:

„Let's sing of the deeds we've been doing,
Let's tell of the glory we've won!"

Mehrere Male findet sich die unkomplizierte epische Einleitungsform: „It was . . ." oder „It happened . . .", so in The Affectionate Soldier (an.): „'Twas in the evening of a wintrey day . . .", in The Bold Grenadier and his Lady (an.): „'Twas on a very fine day . . ." oder in Kiplings Snarleyow (1889—91):

„This 'appened in a battle to a batt'ry of the corps
Which is first among the women an' amazin' first in war . . ."

Typisch balladenhaft ist der Eingang von Newbolts A Ballad of John Nicholson (1897), der stark an gebräuchliche Eingänge in alten Volksballaden erinnert, denen er auch wohl nachgebildet ist. [29])

„It fell in the year of Mutiny
At darkest of the night,
John Nicholson by Jalandhar came
On his way to Delhi fight."

Denning leitet einige seiner Ballads (1899) ein mit einer Art von Quellenangabe, nämlich mit dem Hinweis auf eine Grenzlandsage. Medal and Wreath beginnt:

„It chanced — so runs a border tale —"

und At Barwa Keep, die Ballade von Umra Khan und den Soldaten der weißen Königin, die seiner mächtigen Herrschaft ein Ende machen, hat den romantischen Eingang:

„Peshawar's gates look out on the north and over the border nigh,
The blood-feud old of the Jhandol clan is talk of the Yusufzai. . ."

In gewissem Sinne lassen sich auch die bereits erwähnten Frageeingänge von Dennings Soldiers of Ind und Saransar hierzu rechnen, wo gleichfalls, wenn auch in sehr unbestimmter Form, auf eine verbreitete Erzählung hingewiesen wird.

Manchmal beginnt ein Dichter auch mit einer kurzen einleitenden Betrachtung, um dann erst auf den eigentlichen Gegenstand des Ge-

---

[28]) „Some talk of Alexander
And some of Hercules,
Of Hector and Lysander
And such great names as these,
But. . . . . ."

Das ganze Lied wird nachgeahmt von Crompton in The British Volunteers (1879) und von Eagar in The Dublin Fusiliers (1899*).

[29]) Vergleiche ähnliche Eingänge in Childs English and Scottish Popular Ballads (1898); „As it fell upon one day" in Dives and Lazarus, „As it fell out on a long summer day" in Fair Margaret and Sweet William, „As it fell on a Woden's day" in The Lass of Rock Royal, „It fell upon a time when the proud King of France . . . ." in Willie of Winsbury.

dichtes überzugehen. Diese kann sehr kurz sein wie in Tuppers Our False-and-True Position (1857):

„Odd things happen now-a-days. . . “,

sie kann aber auch breiteren Raum einnehmen wie in Kiplings Lichtenberg (1899—1903), wo sie an eine Sentenz, eine Lebenserfahrung des erzählenden Soldaten anknüpft;

„Smells are surer than sounds or sights,
To make your heart-strings crack —
They start those awful voices of night
That whisper: Old man, come back!
That must be why the big things pass,
And the little things remain. . . . . “

Motti am Anfange von Soldatenliedern finden sich nur bei zwei Dichtern, Kipling und Denning. Kipling setzt nur einmal ein Motto, nämlich in The Parting of the Columns (1899—1903) in Gestalt einer Zeitungsnotiz aus „Any Newspaper“. Ausgiebigen Gebrauch vom Motto macht Denning in seinen Ballads of Military Life (1899). Auch er setzt zweimal, in The Bugle of Balaclava und in The Honour of it, ein Motto in Form einer Zeitungsnotiz: „Daily Paper“. In At Barwa Keep und Soldiers of Ind besteht das Motto aus einer Strophe eines anderen Gedichtes ohne Angabe der Herkunft. Mrs. Atkins und Breakin'out haben gleichfalls Strophen als Motti, aber mit Angabe der Herkunft: The Rhyme of the Last Draft und The Taking of the Bounty. The Rhyme of the Nations hat ein kurzes Prosamotto, unterschrieben The Art of Demarcation, Lucknow Garrison als Motto den kurzen lateinischen Satz: Donec mors nos separaverit.

Möglich ist, daß Denning in seiner Vorliebe für Motti dem auch sonst für ihn vorbildlichen Beispiele Kiplings folgt. Wenn dieser auch, wie bereits gesagt wurde, nur einmal ein Motto in einem Soldatenliede setzt, so wendet er doch reichlich Motti an in anderen Gedichtsammlungen, vor allem in den Departmental Ditties, seiner ersten Gedichtfolge, eine Gewohnheit, die er wahrscheinlich aus seiner Prosa auf seine Dichtung übertragen hat.

D. Monolog und Dialog.

Die äußere Ausdrucks- und Erzählungsform der Soldatenlieder ist verschieden. Eine Dreiteilung tritt deutlich hervor. Die einfachste und gewöhnlichste Form ist die der Erzählung in der dritten Person. Wir brauchen hierüber keine Worte verlieren. Noch häufiger und zugleich viel lebhafter ist die Monologform. In manchen Gedichten, wie in einigen von Trench, Housman und Hardy bezieht sich das Ich auf den Dichter selbst und tritt dann auch meist nur am Anfang und Schluß in die Erscheinung. Solch monologische Umkleidung des in der gewöhnlichen Erzählungsform gegebenen Hauptteils des Gedichtes findet sich jedoch auch mit Bezug auf den erzählenden Soldaten oder andere Personen. Zumeist aber erzählt der Soldat in der durch das ganze Gedicht beibehaltenen Ichform von seinen Erleb-

nissen oder gibt in dieser Form seinen Gedanken und Empfindungen Ausdruck. In einigen Liedern tritt das Ich-Element stärker, in anderen schwächer hervor. Es würde viel zu weit führen, hier alle in Monologform gehaltenen Soldatenlieder anzuführen, es sei nur gesagt, daß Taillefer, Tupper, Lover, Lushington, Kipling, Denning, Henley und Hardy diese Form unbedingt vorziehen, und andere Dichter wie Bennett und Dobell sie sogar ausschließlich verwenden.

In Dialogform, die als Liedform schon alt ist und eine ziemlich volkstümliche Dichtungsgattung darzustellen scheint,[30]) sind nur wenige Soldatenlieder abgefaßt. Vielleicht wollten die diese Form benutzenden Dichter auch hierdurch ihren Liedern ein volkstümliches Gepräge verleihen. Die Lieder in Dialogform enthalten mehrfach recht drastische Szenen und Stimmungen, was auch die Wahl dieser Form begründen könnte. Zuerst finden wir Soldatenlieder in Dialogform in dieser Zeit bei Lover, später noch bei A. C. Doyle, bei beiden je zweimal. Oefter kommen Dialoglieder nur bei Kipling vor.

Die Form des Dialogs ist verschieden: Dialoge, in denen Rede und Gegenrede unmittelbar aufeinanderfolgen, und Dialoge, in denen jede Strophe des Liedes die Rede einer der beiden Personen enthält. Sodann kann der Dialog episch gebunden sein oder ohne Einführungsworte geführt werden.

In den Dialogliedern Kiplings enthält jede Strophe Rede und Gegenrede. Einmal, in Danny Deever (1889—91), das in der Wechselrede zwischen Files-on-Parade und dem Colour-sergeant die Hängung des wegen Mordes an einem Kameraden zum Tode verurteilten Soldaten in allen Einzelheiten getreu wiedergibt, hat sogar jede Hauptstrophe zweimalige Frage und Antwort:

„To turn you out, to turn you out," the Colour-sergeant said.
„What are the bugles blowin' for?" said Files-on-Parade.
„What makes you look so white, so white?" said Files-on-Parade.
„I'm dreadin' what I've got to watch", the Colour-sergeant said.

Während hier die Wechselrede noch episch gebunden ist und der Dichter seinen Personen abwechselnd das Wort gibt, zeigt sich in Soldier, Soldier (1889—91) wo der Dialog ohne Einführungsworte einsetzt, ein stärkerer dramatischer Zug. Hier wie auch in The Widow's Party (1899—91) können wir nur aus dem Zusammenhang auf die redenden Personen schließen.

In Soldier, Soldier wird der aus dem Felde heimkehrende Soldat von dem Mädchen nach dem Schicksale ihres nicht zurückkehrenden Geliebten gefragt (ähnlich wie in der Ballade When you came from the holy land):

[30]) Dialoglieder aus älterer Zeit sind z. B. die Balladen The Nut-brown Maid, The Auld Goodman, Lord Randall und John Anderson my Jo (Percys Reliques of Ancient English Poetry); aus späterer Zeit sei besonders genannt das in der Zeit des spanischen Erbfolgekrieges entstandene und sehr verbreitete Soldatenlied High Germany.

„Soldier, soldier, come from the wars,
Why don't you march with my true love?"
„We're fresh from off the ship, an' 'e's may-be give the slip.
An' you'd best go look for a new love!"

Der Dialog von The Widow's Party legt die Vermutung einer Nachahmung der alten schottischen Ballade Edward, Edward nahe:

Where have you been this while away, Johnnie, Johnnie?
Out with the rest on a pic-nic lay, Johnnie, my Johnnie, aha!

Auch schon in einem dem Kiplingschen zeitlich vorausgehenden Soldatenliede, Lovers The Lassie of Lucknow (1857*) ist der Anfang des Dialoges diesem ganz ähnlich:

„Where ha' you been a' the day, Wae-worn lassie?
Where ha' you been a' the day, Wae-worn lassie?"
Mingling in the desp'rate fight,
Tending to the sojers' might,
Heroes all of valour bright,
As ever fought at Plassey."

In desselben Dichters Soldier, come over the Sea! (1859) enthält wiederum jede Strophe Rede und Gegenrede.

In A. C. Doyles The Storming Party (1898) und The Irish Colonel (1898) bringt jede Strophe für sich die Rede einer der beiden Personen. In beiden Gedichten hat der Dialog epische Einführung: „Said Paul Leroy to Barrow" oder „Said Barrow to Paul Leroy" und „Said the King to the Colonel" oder

„Said the Colonel to the King".

Ein dem Dialog stellenweise angenäherter Monolog erscheint in Kiplings dramatischem Liede Mary, pity Women (1893—96); die verlassene Geliebte des Soldaten, die ihm seine Untreue vorwirft, nimmt die von ihm gemachten Einwände, die wir nicht hören, in der Form von Fragen wieder auf;

„You'd like to treat me fair?
You can't, because we're pore?
We'd starve? What do I care!"

E. Refrain.

Auf die Bedeutung des Refrains wurde schon einmal flüchtig hingewiesen bei der Besprechung des Liedcharakters der Gedichte.[31]) Die mannigfache Form und Art des Refrains, seine verschiedene Anwendung durch die einzelnen Dichter muß hier noch näher behandelt werden.

Feste gleichbleibende Refrains kommen häufiger vor als variierende, die sich besser dem Inhalt der einzelnen Strophen anpassen. Die festen Refrainstrophen werden oft nur zweimal gesetzt, nach der ersten und nach der letzten Strophe, oder auch nur einmal nach der ersten Strophe. Meist werden sie ein- oder zweimal voll wiedergegeben und nach den übrigen Strophen abgekürzt. Nur selten kehrt eine

[31]) Kapitel A.

volle gleichbleibende Refrainstrophe nach jeder Hauptstrophe wieder. Einige Dichter geben dem Refrain die Bezeichnung Chorus,[32] andere nicht, ein augenscheinlicher Unterschied zwischen Refrain und Chor ist nicht vorhanden.

Lieder mit Refrainstrophen haben manchmal auch noch einen einzeiligen Gegenrefrain am Schlusse jeder Strophe.

Am Anfange der Periode stehende Dichter, die vom Refrain Gebrauch machen, wie Bennett, Lover, Massey, Dobell und zunächst auch Taillefer benutzen mit Vorliebe kurze ein- bis zweizeilige Refrains. In seinen späteren vier Sammlungen wendet letzterer den Refrain nicht mehr so häufig an, zieht aber die vierzeilige Refrainstrophe entschieden vor. In den späteren Jahren des Zeitabschnittes spielt der Refrain besonders bei Kipling eine große Rolle und zwar meist in der Form von vier, seltener achtzeiligen Refrainstrophen. Unter der großen Anzahl seiner Soldatenlieder sind nur zwei ohne Refrain. Während Kipling dem Kehrreim eine hervorragende Stellung einräumt, wie wir es nicht so leicht bei einem anderen Dichter finden, legen seine direkten Zeitgenossen unter den Soldatenliederdichtern nur wenig Wert auf Refrains. Fast nur Newbolt und Henley bringen sie einige Male in Anwendung. Eine Ausnahme unter ihnen macht Denning, der oft Refrainstrophen gebraucht.

Wohl die primäre, aber ganz unselbständige Art des Refrains ist der mit jeder Strophe wechselnde, in der Wiederholung des letzten Verses oder häufiger der zwei letzten Verse jeder Strophe bestehende Refrain. Er ist in den Soldatenliedern verhältnismäßig selten, jedoch wendet Taillefer ihn fast stets an in den British Cavalry Songs (1851).

Eine einfache, aber sehr eindrucksvolle Form des Refrains in Soldatenliedern ist ein kurzer, aus einem oder allenfalls zwei Wörtern bestehender Ausruf am Ende einer Strophe wie das Hurrah! in Taillefers Song of the 8th Hussars (1851), das Pall Mall! in desselben Dichters What hast thou done with my Legions (1871), das Farewell, farewell! in Dobells Farewell (1866) und das Forward Grenadiers! in Newbolts The Grenadier's Good-bye (1902).

Auch Nachbildungen des Klanges kriegerischer Instrumente werden als Refrains benutzt, so das whack row de dow der Trommel in The Recruiting Party (an.), das Tara tara-ra-ra-ra-ra der Trompete in Kiplings The Widow's Party (1889—91), das Toot! toot! des Horns in desselben Dichters Loot (1889—91).

Refrainstrophen zeigen vielfach einen starken Gebrauch der Wortwiederholung. Oft soll diese der Emphatisierung eines in der Hauptstrophe ausgesprochenen Gedankens dienen, wie in Taillefers The Old Red Rag (1871):

---

[32]) Kipling unterscheidet einmal, in Shillin' a Day (1889—91) sogar zwischen Chorus und Full chorus.

The rag, the old red rag, hurrah!
The rag, the old red rag, hurrah!
The rag, the old red rag, hurrah!
The fiery star of British war,
The rag, the old red rag!"

oder in Kiplings The Young Britisch Soldier (1889—91):

„Serve, serve, serve as a soldier,
Serve, serve, serve as a soldier,
Serve, serve, serve as a soldier,
So-oldier of the Queen!"

Solche volkstümliche Vokaldehnungen wie das so-oldier in der letzten Zeile der angeführten Strophe sind selten. Ein stärker ausgeprägtes Beispiel dieser Art bietet das do-hoo! hoo! aus do in der Refrainstrophe von Kiplings Lied Screw-guns (1889—91).

Einige Refrainstrophen erwecken den Anschein, als sollten sie einem Bedürfnis des Chors nach möglichst großem Lärm entgegenkommen, so in Corporal Casey (an.):

„Oh, rub a dub! row de dow, Corporal Casey,
The devil go with him, I ne'er could be lazy,
He stuck in my shirts so, old Corporal Casey!,"

in Taillefers Song of the 12th Lancers (1851):

„Hip — hip — hurrah! Hip — hip — hurrah!
The women's eyes are beaming, boys!" —

mehr noch in desselben Dichters The Jolly Hussar (1870):

„Oh, oh, oh, oh! Ha, ha, ha, ha!
A jolly good fellow is my hussar."

oder in Dobells A Health to the Queen! (1866):

„Soho, blow trumpeter,
Trumpeter, trumpeter,
Soho, blow trumpeter, onward's the cry!
Fall, tyrants, fall, the devil care why!
A health to the Queen, a health to the Queen!
Fill high, boys, drain dry, boys!
A health to the Queen!

Ein extremes Beispiel dieser Art ist der Refrain in Kiplings Loot (1889—91); fast ein rein melodischer Refrain, fast nur Klang und Schall, voll Farbe und Wucht der Töne mit scharfer rhythmischer Prägung ist er ein ausgezeichnetes Mittel zur Belebung des ganzen Liedes.

„Loo! loo! Lulu! lulu! loo! loo!
Loot! loot! loot!
‚Ow the loot!
Bloomin' loot!
Whoopee! Tear' im, puppy!
Loo! loo! lulu! loot! loot! loot!"

Andere Refrains wieder fließen ruhiger und gleichförmiger, mehr kinderreimartig dahin, wie der in A. C. Doyles A Ballad of the Ranks (1898):

„For the Colonel rides before,
The Major's on the flank,
The Captain and the Adjutant
Are in the foremost rank.
But when it's „Action front?"
And fighting's to be done,
Come on, come all, you stand and fall
By the man who holds the gun."

Daß ein Refrain auch sehr gut geeignet ist, die Grundstimmung eines Liedes wirkungsvoll zu unterstreichen, zeigt sich besonders in H. Lushingtons The Road to the Trenches (1854*):

„Down came the snow,
And ever on the dreary heights
Down came the snow."

Die längsten Refrains haben die Soldatenlieder Dennings. Das gewöhnliche Kräfteverhältnis zwischen Strophe und Refrain ist hier ganz verschoben. Doch weiß der Dichter seine Refrains stark zu rhythmisieren und lebendig auszugestalten; dabei wird das Stimmungsmäßige sehr in den Vordergrund gerückt, der stoffliche Zusammenhang im Refrain selbst gelockert. Ein typischer Refrain dieser Art ist der des Marschliedes At the Front (1899):

„Black an' white, an' East an' West,
Now 's the time to chuck a chest,
,Strewth, we'll give you o' the best,
An' do our bit o' fightin' as a fightin' man should do,
At the front!
When we're ridin' 'ell fer leather at the front.
There's a 'ole division movin', ain't it fine?
Marchin' on wi' the bullock an' the 'unt;
Blockin' up the bloody fightin'-line!
Blockin' up an' we are singin' as we tread.
Where there are no paper targets an' no registers to sign,
An' no marker goes collectin' o' the lead. [33])

Während die nach jeder Strophe eingeschalteten gleichbleibenden Refrainstrophen den inhaltlichen Zusammenhang eines Liedes zerreißen müssen und dem Gesamteindruck in dieser Beziehung entgegenstehen, passen sich variierte Refrainstrophen [34]), die sich in größerer Häufigkeit nur bei Kipling und Denning finden, zumeist inhaltlich der zugehörigen Hauptstrophe an. Bei der Länge seiner Lieder hat Kipling es in einigen Fällen auch für angebracht gehalten, eine feste Refrainstrophe nach einer Reihe von Strophen

[33]) Wahrscheinlich wird der Dichter bei solcher für literarische Lieder ganz ungewöhnlichen Ausdehnung des Refrains von der Absicht geleitet, eine charakteristische Eigenschaft beliebter Volkslieder nachzuahmen; denn diese werden von einer Tendenz zur Erweiterung des Refrains beherrscht.

[34]) Bei diesen bleibt gewöhnlich der Anfang derselbe, dazu kommt meist immer ein schematisches Festhalten an der Satzordnung der entsprechenden Strophen.

durch eine andere zu ersetzen, um mit dem fortschreitenden Inhalt der Hauptstrophe Schritt zu halten.

Die Refrains sind in ihrer allgemeinen Bedeutung für die Soldatenlieder nicht zu unterschätzen; sie bilden, zumal als Chorstrophe, in ihnen einen wesentlichen Bestandteil, sie sind am ehesten dazu geeignet, die Lieder volkstümlich zu machen. Sie werden mit größerer Begeisterung gesungen, im Gesange erscheinen sie wichtiger als die Hauptstrophen. Im Refrain vollzieht sich eine Verstärkung, die durch einen oft eintretenden Wechsel im Rhythmus noch besonders hervorgehoben wird. Gerade bei längeren Liedern muß der Refrain im Gesange eine Verstärkung erfahren, da einem großen Teil der Singenden die stets wechselnden Hauptstrophen des Liedes nicht so geläufig sein können wie die sich meist gleichbleibenden Refrainstrophen. Auch diesem Umstande scheint besonders Kipling in seinen ziemlich langen Barrackroom Ballads Rechnung getragen zu haben.

Da die Soldatenlieder ihrer Verwendung nach zu einem sehr großen Teile Marschlieder sein sollen, sind Refrains von besonderem Wert, weil sie die Strophendauer verlängern, die sonst meistens für den Marsch zu kurz wäre.

F. Metrik.

Es ist anzunehmen, daß unter einer größeren Anzahl von Dichtern der einzelne der Metrik seiner Gedichte eine bestimmte, wenn auch von Fall zu Fall verschieden stark betonte persönliche Note geben wird. Daneben beeinflußt die bei den Soldatenliedern in einem hohen Grade vorhandene Einheit des Stoffes in gewissem Sinne auch wohl die metrische Form. Es scheint, daß die verschiedenen Dichter in ähnlichen Fällen und zu ähnlichen Zwecken gewöhnlich auch von derselben oder doch ähnlichen metrischen Form Gebrauch machen.

Die folgende Darstellung mag uns ein Bild geben von dem metrischen Formenschatz der Soldatenlieder und der Häufigkeit des Vorkommens der einzelnen Metra bei den verschiedenen Dichtern und zu verschiedenen Zeiten.

1. Versarten.

Jambische Verse.

Ein vollständiges Uebergewicht unter den Versarten der Soldatenlieder haben jambische Verse. Jambische Eintakter haben keine Bedeutung. Sie erscheinen nur hier und da, meist einzeln; am stärksten treten sie hervor in Lovers The Bowld Sojer (1856) und in Mackays The Glory of the Flag (1856), wo sie paarweise zusammengeschlossen sind.

Auch der jambische Zweitakter kommt nicht selbständig vor. Häufiger begegnen wir ihm nur in den Liedern Dobells (1860). In dessen Daft Jean und For Charity's Sake und in Hardys Song of the Soldiers' Wives and Sweethearts (1900) bildet er Strophen zusammen mit Drei- und Viertaktern.

Anders ist es mit dem jambischen Dreitakter. Er setzt meist für sich achtzeilige Strophen zusammen, nämlich in Bennetts Alma (1854*), Lovers The Sentinel of the Alma (1854*), Lushingtons Inkerman (1854*) F. Doyles The Red Thread of Honour (1866), A. C. Doyles The Storming Party (1898), Eagars The Dublin Fusiliers (1899*) Newbolts The Volunteer (1902). Nur einmal bildet er eine vierzeilige Strophe, in Housmans The Recruit (1896), und einmal auch eine zehnzeilige, in Taillefers The Lay of the Militia (1883). In den Strophen aller dieser Lieder, abgesehen von dem von A. C. Doyle, wechseln regelmäßig klingende und stumpfe Reime.

Den reinen jambischen Viertakter finden wir nur bei wenigen Dichtern, hauptsächlich in Soldatenliedern aus der zweiten Hälfte der Periode. Strophenbildend tritt er achtmal bei Taillefer auf, in The Pride of the English, The British Volunteers, Britannia, Bad to Beat, Whom are they?, My County Corps, The Queen's Own (alle 1871), Nischevo, Woe to the Foe, The Gross of Shame, Breakers ahead, On the Look-out, My Darling in the Ranks (alle 1883), zweimal bei Kipling, in For to admire (1893—96) und The Return (1899—1903), einmal bei Quiller-Couch in The Captain (1896) und dreimal bei Newbolt, in On Spion's Kop (1900*), The School at War (1902) und The School-fellow (1902).[35]) Bei den drei ersten Dichtern bildet er achtzeilige, bei Newbolt vierzeilige Strophen. Klingende Reime kommen nicht vor.

Stärker verbreitet ist der jambische Viertakter in Kombination mit dem Dreitakter.[36]) Diese beiden Versarten setzen in regelmäßigem Wechsel meist achtzeilige Strophen zusammen. Am stärksten vertreten sind sie in der ersten Hälfte der Periode, besonders durch Trupper, Massey und Lover. Sie finden sich in den folgenden Soldatenliedern: The Tired Soldier (an. 1850?), The Soldier's Tear (an. 1850?), The Rambling Soldier (an.)[35]), The Trumpets sound to Victory (an.), The Deserter (an.). Masseys After Alma (1854*)[35]), Before Sebastopol (1855*)[35]), Rifle Volunteers (1861) und Robert Blake (1861), Tuppers Be Ready! (1854*), The Right and the Wrong (1854*), The Battle of Roleia (1857) und Waterloo (1857), Bennetts Take Flags one Glory more! (1855), Lovers De fence, but not Defiance (1859)[37]), The Girl I left behind me (1859), F. Doyles The Private of the Buffs (1866) und The Fusilier's Dog 1866), Kiplings Piet (1899—1903). Regelmäßige Folgen jambischer Vier- und Dreitakter anderer Art, der Schweifreimstrophe angepaßt, sind die Verse in Barrys The Charge of Balaclava (1854*). In Masseys The Battle March (1855) haben verschiedene Verse auch doppelten Auftakt, eine vereinzelte Erscheinung. Regellose Folgen jambischer Vier- und Dreitakter haben

[35]) Diese Lieder haben regelmäßigen Wechsel von klingenden und stumpfen Endungen.
[36]) Septenarische Strophe.
[37]) Siehe im folgenden Abschnitt bei El. Stanza.

Mackays The Glory of the Flag (1856) und Dennings Medal and Wreath (1899).

Der jambische Fünftakter tritt nur einmal als Blankvers auf, in Trenchs This or on this (1855), dreimal bildet er Elegiac Stanzas [37]), in The Affectionate Soldier (an.), in Trenchs The Unforgotten (1855) und in Kiplings Wilful Missing (1899—1903).

Strophenbildend erscheint er sonst noch in Yules The Birkenhead (1852*) und in Dennings Balladen Saragari (1897*) abababcc, Soldiers of Ind (1899), ababcded, Mrs. Thomas Atkins (1899) ababbcdceed. Im letzten Gedicht wird die Strophe jedoch durch einen Sechstakter geschlossen.

Strophen aus jambischen Fünftaktern mit einem Dreitakter als Abschluß finden sich bei F. Doyle in The Loss of the Birkenhead (1852*) und The Red Thread of Honour (1866) [38]) 5a 5b 5a 3b und bei Hardy in The Colonel's Soliloquy 5a 5b 5a 3b und At the War-office 5a 5b 5b 5a 5a 3a. Eine regelmäßige Mischung von jambischen Sechs- und Fünftaktern, meist mit doppeltem Auftakt, ererscheint bei Kipling in Loot und Gentlemen-rankers (beide 1889—91), 6a 5b 6a 5b 6c 5d 6 5d und in The Absent-minded Beggar (1899—1903), 6a 5b 6a 5b 6c 5d 6c 5d; ein Viertakter mischt sich in diese Folge in The Jacket (1883—96), 6a 5b 6 a 5b 6c 4d 6c 5d.

Der jambische Sechsakter kommt in reiner Form als Alexandriner sehr selten vor. Einmal tritt er strophenbildend auf, in Kiplings The 'Eathen (1893—96), aber hier ist schon der letzte Vers einer jeden Strophe durch doppelten Auftakt hervorgehoben, oft nur in der zweiten Vershälfte, vielfach aber auch in der ersten und zweiten. Der jambische Sechstakter mit doppeltem Auftakt in beiden Vershälften tritt uns noch zweimal strophenbildend entgegen, in Barrys A Requiem for the Brave (1855*) und in Housmans The New Mistress (1896). In den drei genannten Gedichten ist die nach dem dritten Takte eintretende Zäsur klingend und episch. Spielen die jambischen Sechstakter auch in selbständiger Strophenbildung keine große Rolle, so gewinnen sie jedoch besondere Bedeutung in Verbindung mit jambischen Siebentaktern.

Der jambische Septenar tritt öfter strophenbildend auf; [39]) er erscheint in aus Reimpaaren zusammengesetzten Strophen vorzugsweise in längeren Gedichten. Septenarisch sind Lovers The Flag is Halfmast High (1852*), der erste Teil von Dobells An Evening Dream (1866) und später die beiden Lieder Kiplings The Parting of the Columns und Ubique (beide 1899—1903). Häufiger begegnen wir Strophen aus Septenaren nur bei Massey, nämlich in Balaclava (1854*), The Fifth of November at Inkerman (1854*) und in allen Teilen von Havelock's March (1861), und bei Taillefer, in The Unknown Future, The Shadow of Blood, Great Britain Roused (alle

[38]) Zwischenstrophe.

[39]) Hinzu kommen natürlich die schon oben erwähnten septenarischen Strophen, wo die Septenare in je einen Vier- und Dreitakter aufgelöst sind.

1871) und Dirty Weather (1883). Nur in zwei Liedern kommen doppelte Auftakte vor, in der ersten und zum Teil auch in der zweiten Vershälfte, nämlich in Masseys Balaclava und Taillefers The Shadow of Blood. In dem letzten Liede wird der Septenar auch einige Male von Achttaktern abgelöst.

Wie gesagt, erscheinen jambische Sechs- und Siebentakter sehr oft untereinander gemischt. Am Anfang der Periode zeigt sich diese Mischung in drei Liedern von Barry mit achtzeiligen Strophen, in Inkerman (1854*) und Sebastopol (1855*), dann noch in The Great Conversation on Sebastopol (1855* (an.),[40]) in späterer Zeit wird sie charakteristisch für eine Anzahl Soldatenlieder Kiplings, wir treffen sie in den vierzeiligen Strophen der Barrack-room Ballads Route Marchin', Oonts, Belts, Tommy, Snarleyow (alle 1889—91) und Cholera Camp (1893—96). Schließlich kommt sie noch vor in Denningys The 'Ouse wot Atkins lives in (1899). Der größte Teil der Verse in den genannten Liedern, abgesehen von Barrys The Great Assault und Sebastopol, hat doppelten Auftakt. Die Sechstakter haben durchweg klingende epische Zäsur nach der dritten, die Siebentakter stumpfe Zäsur nach der vierten Hebung. Diese unregelmäßige Mischung von jambischen Sechstaktern und Siebentaktern setzt meist aus Reimpaaren gebildete Strophen zusammen.

Anapästische Verse.

Anapästische Ein- und Zweitakter sind sehr selten und treten nie selbständig auf; der erstere kommt zweimal im Refrain von Denningys Antone (1899) vor, der zweite tritt stärker hervor nur in Hardys The Souls of the Slain (1900), wo er in Verbindung mit längeren Versen steht.

Anapästische Dreitakter erscheinen oft strophenbildend, vorzüglich in Soldatenliedern der ersten Hälfte der Periode. Zweimal begegnen wir ihnen bei Bennett, in Inkermann (1854*) und Our Triumph for Sinope (1855). Gleichfalls ganz aus anapästischen Dreitaktern bestehen The Fall of Sebastopol (an. 1855*) und Steadily forward! (an.). Sehr häufig ist diese Versart bei Taillefer, wir finden sie in acht seiner Soldatenlieder, in The Song of the 8th Hussars (1851), Shoulder to Shoulder, Our Help-mates, Vlanderen-den-Leeux, Faithful to Death, A Charming Fellow, The Volunteers' Fête (alle 1871) und Second to None (1883). Wie man sieht, verwendet Taillefer den anapästischen Dreitakter besonders in seiner zweiten Liedersammlung, während er ihn später fast ganz verläßt. — Alle diese Lieder haben achtzeilige Strophen mit regelmäßigem Wechsel von klingenden und stumpfen Reimen. Ein anderes Charakteristikum ist der einfache Auftakt in allen Versen; nur in The Fall of Sebastopol ist der einfache Auftakt nicht immer durchgeführt, er überwiegt aber auch hier über den doppelten.

---

[40]) Hier vertreten Achttakter zu wiederholten Malen die Stelle der Siebentakter.

Der anapästische Viertakter kommt dem Dreitakter in seiner Verbreitung beinahe gleich. Er bildet selbständig Strophen in mehreren Liedern unbekannter Verfasser, in Russia and Turkey (1854*), The Russians are coming (1854*), I'll away on the Wars (1857*) und Corporal Casey, in einigen Liedern Taillefers, Song of the 4th Light Dragoons (1851), Song of H. M.'s 17th Regiment (1870), Army Retrenchment (1870), The Roll of our Fathers (1871), A Day of Awakening (1781), A Field Day (1883), und in Lovers zwei Liedern The Meeting of Foes and the Meeting of Friends (1859) und The Song of the London Irish Rifle Volunteers (1859), erscheint also fast ausschließlich in Liedern, die der ersten Hälfte der Periode angehören. Fast alle genannten Lieder bestehen aus achtzeiligen Strophen. Die Lieder Lovers, das ersterwähnte Taillefers und die drei erstgenannten an. Lieder haben meist einfachen Auftakt, die übrigen stets. Wechsel von klingenden und stumpfen Reimen findet sich nur in I'll away on the Wars und in Taillefers Song of H. M.'s 17th Regiment und A Field Day. In Corporal Casey sind die Ausgänge immer klingend. Aus anapästischen Vier- und Dreitaktern in regelmäßigem Wechsel besteht Lovers The Two Barrels (1859).

Anapästische Sechstakter kommen selbständig nur bei Denning vor als Reimpaare mit meist einfachem Auftakt in Atkins in India, How we pulled „B", und Bar Tattoo (alle 1899).

Jambisch-anapästische und jambisch und jambisch-anapästisch gemischte Verse.

Der jambisch-anapästische Zweitakter ist nur in Quiller-Couchs Tim, the Dragoon (1896) angewandt zusammen mit längeren Versen.

Der jambisch-anapästische Dreitakter ist dagegen häufig. Strophenbildend tritt er auf in The Soldier who died for his King (an.), Dobells Tommy's Dead (1866), Taillefers I cannot afford the Time (1871) und I never subscribe to Subscriptions (1871), Denning s The Pipers of Dargai (1897ê) und Saransar (1899). Jambisch-anapästisch sind allerdings nur die Strophen von Taillefers beiden Liedern, bei den anderen wechseln jambisch-anapästische Verse mit rein jambischen. Alle diese Lieder aber zeigen regelmäßigen Wechsel von klingenden und stumpfen Reimen.

Viel mehr erscheint der jambisch-anapästische Dreitakter in Verbindung mit Viertaktern. IIn Mackays Who'd rather be oppressed than fight (1856) 4a 3a 3b 3b 3a 3c 3c 4 d3e 3e 3d hat der Dreitakter noch durchaus das Uebergewicht, in Marstons The Deathride (1854*) tritt er ganz zurück, dient er nur als Strophenabschluß 4a 4a 4b 4a 3b. Sehr beliebt ist die regelmäßige Aufeinanderfolge von jambisch-anapästischen, bezw. jambisch-anapästischen und jambischen Vier- und Dreitaktern. Wir finden sie in The Bold Grenadier and his Lady (an.), und in The Princess of Wales Own Nineteenth Hussars (an.), bei Taillefer in The Song of the 16th Lancers (1851),

I'm for the Queen, The British Soldier und Jeddard's here (alle 1871), bei Massey in Liberty's Bridal Wreath (1861), später wieder bei Kipling in The Ladies (1893—96), The Married Man und Lichtenberg (beide 1899—1903) bei A. C. Doyle in A Ballad of the Ranks (1898), bei Newbolt in A Ballad of John Nicholson (1897) und schließlich bei Eagar in The Hoisting of the Flag (1900*). Die Lieder von Taillefer, Massey und Kipling sind jambisch-anapästisch, während in den übrigen oft rein jambische Verse die Stelle stumpfen Ausgängen kommt in den in diesen Versarten gebauten der jambisch-anapästischen einnehmen. Wechsel von klingenden und Strophen kaum vor, wir begegnen ihm nur einmal in den vierzeiligen Strophen von Quiller-Couchs The Soldier (1896).

Der jambisch-anapästische Viertakter in selbständiger Form ist seltener. Für sich bildet er Strophen in Lovers The Soldier (1859), Taillefers The Jolly Hussar (1870) und At the Review (1883), Newbolts Gillespie (1897) und Vitai Lampada (1897), Henleys Music Hall (1900*) und Last Post (1900*), Kiplings Columns (1899—1903). Newbolts und Lovers Gedichte sind jambisch und jambisch und anapästisch gemischt, Lovers Lied hat auch Wechsel von klingenden und stumpfen Reimen.

Jambisch-anapästische Fünfakter kommen mehr in Verbindung mit anderen Taktarten als selbständig strophenbildend vor. Als solche erscheinen sie nur in Kiplings Sappers (1893—96) und in Newbolts The Guides at Kabul (1897*). In Newbolts He fell among Thieves (1897) schließt ein Dreitakter die aus Fünftaktern in den drei ersten Versen bestehende vierzeilige Strophe ab, in derselben Weise, wie wir es bereits bei einigen jambischen Gedichten gesehen haben.

Der jambisch-anapästische Sechstakter zeigt sich nur zweimal strophenbildend und zwar in Kiplings Screw-guns (1889—91) und Dennings The Bugle of Balaclava (1899). In Verbindung mit Siebentaktern erscheint er in Kiplings Cells (1889—91) und der Refrainstrophe von Dennings The Regimental Bhistie (1899).

Gegen Ende des Zeitabschnittes kommt auch der jambisch-anapästische Siebentakter vor. Er tritt für sich auf in Dennings At Barwa Keep und A Rhyme of the Nations (beide 1899) und in Henleys Our Chief of Men (1900*). Die Sechstakter haben durchweg klingende Zäsur nach der dritten Hebung, die Siebentakter stumpfe Zäsur nach der vierten.

Trochäische Verse.

Der trochäische Dreitakter kommt ziemlich selten vor. Strophen bildet er nur in Lushingtons Inkermann (1854*) und Kiplings The Sergeant's Wedding (1893—96). In beiden wechseln regelmäßig klingende und stumpfe Reime. Eine eigentümliche Zusammenstellung von trochäischen Drei- und Sieben- oder manchmal auch Achttaktern zeigt Lushingtons Laissez aller (1854*) 3a 3a 7b

7b 3c 3c. Regelmäßigen Wechsel von Vier- und Dreitaktern weisen Lushingtons The Road to the Trenches (1854*) und Newbolts The Grenadier's Good-bye (1902) auf.

Der trochäische Viertakter hat stärkere Verbreitung. Selbständig erscheint er in Tuppers The Lion and the Bear (1854), To the Soldiers (1854*) und in The Van and The Rear (1854*), in Bennetts Hark, the Wolves are on the Track (1854*) und To the Besiegers of Sebastopol (1855*), dann besonders bei Taillefer, in The Gathering of the Britons (1871), The Soldier's Friend (1871), The Lay of the Colonial Militia, The Tartan, The War Hymn of the British Volunteers, A Vanguard of Clouds (alle 1883) und weiter bei Housman in The Day of Battle, On the Idle Hill of Summer und Reveille (alle 1896). Sämtliche Lieder Taillefers und die beiden letzten von Housman haben Wechsel von klingenden und stumpfen Reimen.

Den trochäischen Fünftakter treffen wir selbständig nur in Kiplings Birds o' Prey March (1893—96) und in Dennings The Lucknow Garrison (1899). Aus regelloser Mischung von trochäischen Fünf-, Sechs- und Siebentaktern besteht Dennings Me (1899). Nur aus trochäischen Siebentaktern zusammengesetzt ist Dennings At the Front (Hauptstrophe) (1899). Desselben Dichters The Honour of it (1899) zeigt trochäische Sieben- und Achttakter in unregelmäßiger Reihenfolge, Goodchilds The Birkenhead (1852*) jedoch in regelmäßigem Wechsel.

Ganz aus trochäischen Achttaktern bestehen nur die beiden Reimpaargedichte von Trench, Alma (1854*) und Mooltan (1855). In Kiplings Boots (1899—1903) folgt in jeder Strophe auf drei trochäische Achttakter ein jambisch-anapästischer Dreitakter als Schlußvers. Hier fehlen auch in den vier ersten Versfüßen der Achttakter die Senkungen.

Daktylische Verse.

Daktylische Verse sind weit seltener als die übrigen in den Soldatenliedern. Daktylische Zweitakter finden sich selbständig in den zwei ersten Strophen von Dobells The Sodger's Lassie (1866), sie überwiegen vollständig in Tennysons The Charge of the Light Brigade (1854*), wo vereinzelt auch Dreitakter vorkommen. Fast ganz aus daktylischen Zweitaktern besteht auch The Union Brigade (an.)

Der daktylische Dreitakter tritt selbständig nur auf in den Hauptstrophen von Kiplings Two Kopjes (1899—1903). Der Schwerpunkt liegt beim Viertakter; Strophen bildet dieser in Taillefers The Men of Kent, Wimbledon Wapinshaw und Astroea (alle 1871) sowie in Hardys The Going of the Battery (1899*). Tennysons The Charge of the Heavy Brigade (1854*) besteht aus einer Mischung von daktylischen Zwei-, Drei-, Vier und Fünfaktern und sein Defence of Lucknow (1857*) aus daktylischen Sechsaktern.

Trochäisch-daktylische Verse.

Die trochäisch-daktylischen Verse sind nicht häufiger als die rein daktylischen.

Trochäisch-daktylische Dreitakter erscheinen selbständig nur in der Refrainstrophe von Kiplings The Young British Soldier (1899—91), sonst nur in Verbindung mit anderen Versen.

Den trochäisch-daktylischen Viertakter finden wir strophenbildend bei Tennyson in Riflemen, form (1854*), bei Dobell in The Ghosts' Return (1866), bei Henley in A New Song to an Old Tune (1900*).

Aus mehreren trochäischen Versarten gemischt sind Lushingtons Alma (1854*), Dobells The Recruits' Ball (1866) und bei Kipling die Refrainstrophen von Soldier, Soldier (1889—91) und The Men that fought at Minden (1893—96). In regelmäßiger Anordnung finden sich zwei trochäisch-daktylische Taktarten nur in den nach Schweifreimart gebauten Strophen von Mackays Mourn for the Mighty Dead! (1852*), 3a 3a 3a 2b 3c 3c 3/e 2b.

Abschließend läßt sich über die Versarten der Soldatenlieder Folgendes sagen. Die jambischen Versarten, die ja auch wohl allgemein als die gebräuchlichsten zu betrachten sind, erscheinen die ganze Periode hindurch als die bevorzugten. Für die soldatischen Marschlieder ist der steigende Rhythmus das Gegebene. Den jambischen Versen gegenüber behaupten eigentlich nur die jambisch-anapästischen das Feld, sie sind mit ihrer Dehnbarkeit, ihrer elastischen, lockeren und zwangloseren Struktur sehr beliebt und volkstümlich. Anapästische Verse von reiner Ausbildung haben schon geringere Bedeutung, und trochäische, daktylische und trochäischdaktylische Versarten können den anderen gegenüber nur hier und da aufkommen.

Meistens sind die Strophen gleichmetrisch, sie werden aus Versen gleicher Länge zusammengesetzt. Regelmäßiger Wechsel zweier verschiedener Längen ist nur bei Vier- und Dreitaktern in septenarischen Strophen häufig. Bei einigen Dichtern, besonders bei F. Lushington, Dobell, Kipling und Hardy sind auch aus Versen ganz verschiedener Länge in bunter regelloser Reihenfolge aufgebaute Strophen beliebt.

2. Strophen.

Das Reimpaar und die aus Reimpaaren zusammengesetzten Strophen.

Das kurze Reimpaar kommt nur einmal vor, und zwar anapästisch in Barrys A Lay of the Alma (1854*), 4 [aa].

Einmal findet sich später auch das Heroic Couplet aus jambischen Fünfaktern, in Hardys A Christmas Ghost-story (1900).

Reimpaare aus anapästischen Sechstaktern finden sich bei Denning in Atkins in India, Bar Tatto und How we pulled „B" (alle 1899), Reimpaare aus Alexandrinern und Septenaren in Barrys the

Great Assault (1855*) und Sebastopol is Won (1855*), solche aus jambisch-anapästischen Siebentaktern in Dennings A Rhyme of the Nations und At Barwa Keep (beide 1899) sowie in Henleys Our Chief of Men (1900*). In Barrys Gedichten überwiegen die Alexandriner. Aus trochäischen Achttaktern bestehen die Reimpaare in Trenchs Alma (1854*) und Mooltan (1855).

Die langen Reimpaare werden fast nur zu längeren erzählenden Gedichten verwandt.

Sehr oft werden Reimpaare zu Strophen zusammengeschlossen. Diese volkstümlichen Strophenschemata gehören zu den gebräuchlichsten in den Soldatenliedern. Am stärksten verbreitet ist die vierzeilige Strophe a a b b. Nur selten wird sie aus viertaktigen Versen gebildet, zweimal aus vier anapästischen, in The Russians are coming (an. 1854*) und in der Refrainstrophe von Taillefers The Roll of our Fathers (1871), einmal aus trochäischen in Housmans The Day of Battle (1896) und einmal aus jambischen in Newbolts On Spion's Kop (1900*).

Aus jambischen Sechstaktern besteht die Strophe a a b b in Barrys A Requiem for the Brave (1855*) in Kiplings The 'Eathen (1893—96) und in Housmans The New Mistress (1896), aus jambisch-anapästischen Sechstaktern in Kiplings Screw-guns (1889—91). Jambische Septenare setzen diese Strophe zusammen in Cromptons The Conquerors of Sebastopol (1855*) sowie in Kiplings Belts (1889—91), Ubique (1899—1903) und The Parting of the Columns (1899—1903).

Ungleichmetrisch ist a a b b noch häufiger, meist als Mischung längerer jambischer Verse. Aus jambischen Fünf- und Sechstaktern besteht a a b b nur in Kiplings Troopin' (1889—91) und M. I. (1899—1903). Sehr verbreitet dagegen ist der Typus a a b b als regellose Mischung von jambischen Sechs- und Siebentaktern. Diese Strophe ist bemerkenswert für eine Reihe der besten Soldatenlieder Kiplings.[41]) Sonst kommt sie nur noch zweimal vor ihm vor, in The Recruiting Party (an.) und in Masseys Balaclava (1854*). Aus jambisch-anapästischen Sechs- und Siebentaktern gemischt zeigt sich a a b b nur in Kiplings Cells (1899—91). In der Mischung von jambischen Sieben- und Achttaktern erscheint derselbe Typus einmal in Taillefers The Shadow of Blood (1871) (Refrainstrophe). Die sechszeilige Strophe aus Reimpaaren a a b b c c findet sich zweimal, einmal aus trochäischen Drei- und Siebentaktern in Lushingtons Laissez aller (1854*), einmal aus anapästischen Viertaktern in Makkays Though Sad was our Parting (1856).

Recht häufig sind achtzeilige aus Reimpaaren gebildete Strophen a a b b c c d d. Aus anapästischen Viertaktern bestehen sie in Russia and Turkey (an. 1854*), Lovers Song of the London Irish Rifle Volunteers (1859) und Taillefers The Roll of our Fathers (1871), aus trochäisch-daktylischen Viertaktern in Henleys A New Song

[41]) Siehe oben in dem Abschnitt über Versarten bei jambischen Sechs- und Siebentaktern.

to an Old Tune (1900*) und A Health unto Her Majesty (1900*). Oft wird dieser Strophentyp aus jambischen Septenaren gebildet, nämlich in Lovers The Flag is Half-mast High (1852*) und in drei Liedern Taillefers, The Unknown Future (1871), Great Britain Roused (1871) und Dirty Weather (1883).

Die der Balladenstrophe angeglichene Strophe — Septenare mit Binnenreim — 4a 3a 4b 3b 4c 3c 4d 3d zeigt sich nur in The Trumpets sound to Victory (an.) die einfache, aus zwei Septenaren bestehende Form 4a 3a 4b 3b findet sich nicht.

Ein Lied, Barrys A Ballad of Inkerman (1854*) zeigt das Schema a a b b c c d d in der unregelmäßigen Mischung von jambischen Sechs- und Siebentaktern, ein anderes, Taillefers The Shadow of Blood (1871), in der Mischung von jambischen Sieben- und Achttaktern.

Ein ganz besonderer Strophentyp ist die achtzeilige Strophe a a b b b b b b aus anapästischen Viertaktern in Corporal Casey (an.)

Zehnzeilige Reimpaarstrophen aus jambischen Septenaren, a a b b c c d d e e, setzen Masseys Havelock's March (1861) in allen Teilen zusammen. Zwölfzeilige Reimpaarstrophen aus anapästischen Viertaktern a a b b c c d d e e f f erscheinen in Lovers The Meeting of Foes and the Meeting of Friends (1859).

Wie wir sehen, gehören die vierzeiligen aus Reimpaaren gebildeten Strophen zum größeren Teile der zweiten Hälfte, die Mehrzahl der längeren, vor allem der achtzeiligen Strophen aus Reimpaaren jedoch der ersten Hälfte der Periode an.

Die Balladenstrophe 4a 3b 4c 3b (Common Metre).[42])

Der reine Typus kommt nur dreimal vor, zuerst jambisch in F. Doyles The Return of the Guards (1866), dann jambisch und jambisch-anapästisch in der Refrainstrophe von Kiplings That Day (1893—96) und jambisch-anapästisch in Newbolts A Ballad of John Nicholson (1897).

Variationen dieses Typus sind weit zahlreicher. Gleichmetrisch aus jambischen Dreitaktern gebildet erscheint er in Lushingtons Inkerman (1854*) und in Housmans The Recruit (1896), aus trochäischen Dreitaktern in Lushingtons The Morn of Inkerman (1854*). Der viertaktige Typus 4 (a b c b) findet sich jambisch und jambisch-anapästisch in Newbolts Gillespie (1897), daktylisch in Hardys The Going of the Battery (1899*). Ungleichmetrische Variationen zeigen sich bei Kipling, 6a 3b 6c 3b, jambisch, in The Men that fought at Minden (1893—96), 4a 3b 6c 3b und 4a 4b 6c 3b, beide jambisch und jambisch-anapästisch in Soldier, Soldier (1889—91) und in Follow me 'Ome (1893—96). Goodchilds The Birkenhead (1852) 7a 8b 7c 8b ist trochäisch.

[42]) Mihi est propositum in taberna mori Vinum sit appositum morientis ori.

Strophen nach dem Schema a b c b finden sich außerdem auch noch einige Male als Refrainstrophen zu a b c b d e f e - Strophen bei T a i l l e f e r.

Häufiger als in der einfachen Form kommt die Balladenstrophe vor in der Form von Doppelstrophen, zwei Septemarpaaren, a b c b d e f e -und a b c b d e d e. Der echte Typus 4a 3b 4e 3b 4d 3e 4f 3e erscheint jambisch in The Soldier's Tear (an. 1850?), dann in drei echten Balladen: B e n n e t t s The Deeds of Wellington (1852*), T u p p e r s The Battle of Roleia (1854) und Waterloo (1854) und noch in T a i l l e f e r s The Braw Red Lion (1871) und On Duty for the Week (1883), jambisch-anapästisch in The Bold Grenadier and His Lady (an.), jambisch-anapästisch und jambisch in der Refrainstrophe von K i p l i n g s Troopin' (1889—91). Beinahe wird er erreicht in K i p l i n g s The Shut-eye Sentry (1893—96),[43]) 3a 3b 4e 3b 4d 3e 4f 3e, jambisch und jambisch-anapästisch. abcbdefe, der variierte gleichmetrische Typ tritt auf jambisch in B e n n e t s The Alma (1854*) und Our Triumph for Sinope (1855) und in K i p l i n g s The Mother-lodge (1893—96), jambisch-anapästisch in M a s s e y s The Battle Charge (1855) und in D e n n i n g s Saransar (1899), anapästisch in einer Anzahl Lieder T a i l l e f e r s[44]), trochäisch in Kiplings The Sergeant's Wedding[45]). Dasselbe Strophenschema, jedoch aus Viertaktern bestehend zeigen T a i l l e f e r s The Soldier's Friend (1871), trochäisch, und At the Review (1883), jambisch-anapästisch, und Dennings At the Depot (1899), jambisch.

Das Schema a b c b d e d e ist seltener. Als reiner Typus 4a 3b 4c 3b 4d 3e 4d 3e erscheint es jambisch in M a s s e y s Before Sebastopol (1855*), anapästisch in L o v e r s The Two Barrels (1859).

Daneben findet sich noch zweimal 3 (a b c b d e d e), jambisch-anapästisch in B e n n e t t s Inkerman (1854)*) und trochäisch in K i p l i n g s Two Kopjes (1899—1903).

Die Strophe 4a 3b 4a 3b (Common Metre) und andere Strophen nach dem Schema a b a b.

Die Common-Metre-Strophe 4a 3b 4a 3b kommt selbständig überhaupt nur zweimal vor, jambisch, in T r e n c h s After the Battle (1854*) und in H o u s m a n s The Street sounds to the Soldier's Tread (1896), außerdem noch zweimal als Refrainstrophe, in T a i l l e f e r s Who's Afraid? (1871) und Brighton, Portsmouth or Dover (1871), jambisch-anapästisch und jambisch.

Gleichmetrische Strophen nach a b a b sind häufiger. Die Strophe 3 (a b a b) treffen wir an jambisch in N e w b o l t s The Volunteer (1902), jambisch-anapästisch in Q u i l l e r - C o u c h s The Soldier (1896). Aus jambischen Strophen nach 4 (a b a b) bestehen The Duke of Wellington (an. 1852*) und N e w b o l t s The Schoolfellow (1902)

[43]) Fehlt in der Abhandlung von Löwe über die Metrik Kiplings.
[44]) Siehe im vorigen Abschnitt beim anapästischen Vers.
[5]) 3 (a b c b d e f e) nicht 3 (a a a b e c c b), wie es irrtümlicherweise bei Löwe findet. p. 83.

und The School at War 1902). Bei Kipling sind die jambisch-anapästischen Refrainsstrophen von For to admire (1893—96) und die drei ersten Strophen von Columns (1899—1903), bei Housman die trochäischen Strophen von On the Idle Hill of Summer (1896) und The Reveille (1896) nach 4 (a b a b) gebaut. Weiterhin finden sich gleichmetrische Strophen aus Drei- oder Viertaktern nicht weniger als vierzehnmal bei Taillefer als Refrainstrophen zu achtzeiligen Strophen nach a b a b c d c d.

Die Verdoppelung von a b a b in der Form a b a b c d c d ist das am meisten angewandte Strophenschema in den Soldatenliedern. Ziemlich oft erscheint es in der Verdoppelung des Common Metre, 4a 3b 4a 3b 4c 3d 4c 3d aus jambischen Versen, nämlich in Tuppers Be Ready (1854*) und The Right and the Wrong (1854*), Bennetts Take Flags one Glory more! (1855), Lovers Defence, but not Defiance (1859) und The Girl I left behind me (1859) in Masseys Robert Blake (1861), in F. Doyles The Private of the Buffs (1866), in Taillefers Who's Afraid und Brighton, Portsmouth or Dover (beide 1871) und in The Deserter (an.) Jambisch-anapästisch ist dieselbe Strophe in Taillefers I'm for the Queen und Jeddart's here (beide 1871), trochäisch in I would be a Soldier still (an) und Newbolts The Grenadier's Good-bye (1902). Die jambisch-anapästische Strophe in Newbolts Vitai Lampada (1897) weicht schon stark ab von diesem Typ, 4a 3b 4a 4b 4c 4d 4c 4d.

Gleichmetrische Strophen nach a b a b c d c d sind überaus zahlreich. Die Strophe 3 (a b a b c d c d) findet sich anapästisch in Lovers The Sentinel of the Alma (1854*), in The Fall of Sebastopol (an. 1855*), Steadily forward (an.) und in Taillefers Song of the 8th Hussars (1851), Shoulder to Shoulder (1871) und Second to None (1883), jambisch-anapästisch in Taillefers My Volunteer (1871), jambisch in Kiplings Mary, pity Women! (1893—96).

Die Strophe 4 (a b a b c d c d) erscheint jambisch in Bennetts The Death-March of Wellington (1852*) in neun Liedern Taillefers: The Pride of the English, Britannia, Bad to Beat, Whom are they?, The Queen's Own, My County Corps (1871), The Cross of Shame, On the Look-out, Breakers ahead (1883) und in Kiplings For to admire (1893—96), jambisch-anapästisch in Lovers The Soldier (1859), anapästisch in Taillefers Song of the 4th Light Dragoons (1851), Army Retrenchment (1870) und A Day of Awakening (1871), trochäisch in Tuppers To the Soldiers, The Lion and the Bear und Our False-and-true Position (alle 1854*), in Bennetts To the Besiegers of Sebastopol (1855*) und Our Score is Four (1855), in Taillefers The Gathering of the Britons (1870) A Van-guard of Clouds, On the March-route, The Tartan und War-hymn of the British Volunteers (alle 1883), daktylisch nur in Taillefers The Men of Kent, Astraea und Wimbledon Wapinshaw (alle 1871).

Die Strophe 5 (a b a b c d c d) findet sich nur einmal, in Dennings Soldiers of Ind (1899), jambisch; die Strophe 6 (a b a b c d c d) nur in Dennings The Bugle of Balaclava (1899), jambisch-anapästisch.

Strophen nach dem Schema a b a b c d c d, aus zwei oder mehr verschiedenen Taktarten zusammengesetzt, kommen bei späteren Dichtern noch mehrfach vor, so in K i p l i n g s Fuzzy-wuzzy (1889—91) jambisch aus Fünf-, Sechs- und Siebentaktern, in The Jacket (1893—96) jambisch aus Vier-, Fünf- und Sechstaktern und The Absent-minded Begger (1899—1903) jambisch aus Fünf- und Sechstaktern, in D a v i d s o n s Coming (1899) jambisch aus Zwei-, Drei- und Viertaktern und in D e n n i n g s The 'ouse wot Atkins lives in (1899) jambisch aus Sechs- und Siebentaktern.

Eine seltenere variierte Doppelstrophe des Common Metre ist 4a 3b 4a 3b 4c 3d 4c 3d. Jambisch ist diese Strophe in The Tired Soldier (an. 1850?), jambisch und jambisch-anapästisch in The Princess of Wales's Own Nineteenth Hussars (an.) und in K i p l i n g s Lichtenberg (1899—1903), anapästisch in L o v e r s Woe to the Foe (1859).

Analog diesem Typus aus jambischen Sechs- und Fünftaktern zusammengesetzte Strophen, 6a 5b 6a 5b 6c 5d 6c 5d, weisen K i p l i n g s Loot und Gentlemen Rankers (beide 1889—91) auf.

Eine gleichmetrische Strophe nach demselben Schema 3 (a b a b c d e d) aus jambischen Versen erscheint in B l a c k i e s The Old Soldier (1855), F. D o y l e s The Red Thread of Honour (1866) und E a g e r s The Dublin Fusiliers (1899*). I'll away on the Wars (an. 1857*) zeigt die Strophe 4 (a b a b c d e d). Dann sind zwei nicht ganz gleichmetrische Strophen hier zu nennen, 3a 3b 3a 3b 3c 3d 4e 3d jambisch in C r o m p t o n s The British Volunteers (1879) und 5a 5b 5a 5b 5e 5d 6e 5d jambisch, in K i p l i n g s Stellenbosh (1899—1903).

Einmal findet sich auch eine sechzeilige Erweiterung von 4a 3b 4a 3b, nämlich 4a 3b 4a 3b 4a 3b jambisch, in Hardys Drummer Hodge (1900).

Eine gleichmetrische Strophe 6 (a b a b) aus trochäischen Versen findet sich in K i p l i n g s Birds o' Prey March (1893—96).
Dreimal kommt die Strophe 5a 5b 5a 3b vor, jambisch in F. D o y l e s The Loss of the Birkenhead (1852*) und Hardys The Colonel's Soliloquy (1899*), jambisch-anapästisch in N e w b o l t s He fell among Thieves (1897).

Weitere Strophen nach a b a b sind 6a 6b 6a 5b, jambisch, in K i p l i n g s That Day (1893—96) und 4a 3b 5a 3b, jambisch, in N e w b o l t s The Only Son (1902).

Es ergibt sich also, die einfachen Balladen-Strophen aus zwei Septenaren mit und ohne Zäsurkreuzreim 4a 3b 4c 3b und 4a 3b 4c 3b sind stärker verbreitet in Soldatenliedern der zweiten Hälfte, ihre Verdoppelungen und deren Variationen in Liedern der ersten Hälfte der Periode.

Die Schweifreimstrophe und ihre Variationen.

Diese Strophe kommt gar nicht so selten vor, aber überhaupt nicht in der einfachen regelrechten Form. Nach dem gewöhnlichen Reimschema a a b c c b erscheint sie zunächst in noch ziemlich regel-

mäßiger Form jambisch in Mackays The Glory of the Flag (1856), 2a 2a 3b 1a 1a 3b, dann noch einmal jambisch bei Kipling in der Refrainstrophe von Cholera Camp (1893—96), 5a 2a 6b 5c 5c 5b, und jambisch-anapästisch bei Denning in Breakin'out (1899), 7a 7a 7b 4c 3c 3b.

Eine Verkürzung und zugleich eine Erweiterung des einfachen Schemas findet sich bei Kipling in der Refrainstrophe von Birds o' Prey March (1893—96), 5a 6b 3c 3c 3c 5b, jambisch, und in der von Stellenbosh (1899—19—03) 3 (a b c c c b), jambisch-anapästisch. Eine Erweiterung dieses Schemas wiederum bedeutet die Strophe in Kiplings M. I. (1899—1903), 6a 6a 7b 4c 4c 4c 3b.

Gleichfalls dem oben erwähnten Typus verwandt sind die achtzeiligen Strophen 4a 2b 4a 2b 4c 2c 4c 2b, trochäisch-daktylisch, und 3a 2b 3a 2b 3c 3c 3c 2b, jambisch, in der Refrainstrophe von Kiplings Gentlemen Rankers (1889—91) und in Bobs (1893—96).

Sechszeilig und nur mit zwei Reimen gebildet sind die Strophen 3a 3a 6a 3b 3b 6b und 2a 2a 4a 2b 2b 4b, die erste jambisch, die zweite trochäisch-daktylisch, Refrainstrophen von Kiplings Mandalay (1889—91) und Shillin' a Day (1889—91).

Achtzeilige Variationen des Schweifreimtyps nach dem Schema a a a b c c c b treten mehrfach in Erscheinung. Regelmäßige Strophen dieser Art haben Mackays Mourn for the Mighty Dead! (1852*), 3a 3a 3a 2b 3c 3c 3c 2b, trochäisch-daktylisch, und Barrys The Charge of Balaclava (1854*), 4a 4a 4a 3b 4c 4c 4c 3b, jambisch.

Gleichmetrisch sind die trochäisch-daktylischen Strophen 2 (a a a b c c c b) in The Union Brigade (an.) und die jambische fünfte Strophe von A. C. Doyles The Storming Party[46]) (1898). Sodann ist hier zu nennen die jambische Strophe 4a 2a 4a 3b 4c 2c 4c 3b aus Hardys Song of the Soldiers' Wives and Sweethearts (1900).

Andere längere Erweiterungen und Variationen der Schweifreimstrophe sind die jambisch-anapästische Strophe 4a 3a 3b 3b 3a 3c 3c 4d 3e 3e 3d in Mackays Who'd rather be oppressed than fight (1856) und die jambischen Strophen 4a 4a 4a 4b 4c 4c 4d 4d 4e 4e 2e 2e 3b in Lovers Old Westminster Hall (1859) und 4a 4b 4b 4b 3c 4d 4d 3e 4f 4f 3e in Denningss Medal and Wreath (1899).

Einmal kommt eine zwölfzeilige, sehr regelmäßig gebaute Verdoppelung der Schweifreimstrophe vor, die jambische Strophe 3a 3a 5b 3c 3c 5b 3d 3d 5e 3f 3f 5e in Kiplings Gunga Din (1889—91). Als eine Verkürzung dieser Form läßt sich die erweiterte jambische Refrainstrophe von Kiplings Birds o' Prey March (1893—96) ansehen, 7a 6b 3c 3c 5b 3d 3d 5e 3f 3f 5e.

Es sind nur wenige Dichter, die die Schweifreimstrophe, bezw. Variationen von ihr benutzen, und von ihnen wendet nur Kipling

---

[46]) Die vierte Strophe ist neunzeilig 3 (a a a a b c c c b).
Die ersten drei Strophen haben auch eine achtzeilige Abart des Schweifreimtyps 3 (a a b c d d d c a a a b c c c b), die regelmäßigste Form findet sich nur in der fünften Strophe.

sie verhältnismäßig oft an. Auch bei ihm spielt sie eine untergeordnete Rolle, darauf weist die vorherrschende Verwendung im Refrain hin.

Die Elegiac Stanza (heroische Kreuzreime).

Die Elegiac Stanza 5 (a b a b) aus jambischen Versen taucht dreimal auf, in Trenchs The Unforgotten (1854*), Kiplings Wilful Missing (1899—1903) und sonderbarerweise auch in The Affectionate Soldier (an.), einem Liede von des Soldaten Rückkehr.

Die Ballade.

Diese Strophe, a b a b b c b c aus achtsilbigen Versen, kommt in ganz regelmäßiger Form aus jambischen Viertaktern nur in Dennings Klartoum (1885*) vor. Kiplings Half-Ballad of Waterval (1899—1903) zeigt eine etwas abweichende Form, a b a b b c d c gleichfalls aus jambischen Viertaktern. Hier wird in der letzten Strophe das Schema umgestellt b a b a a c d c.

Sonnette.

Die Sonnette von Smith und die beiden von Hardy (Embarcation 1899* und Departure 1899*) haben keine regelmäßige Form und sind auch unter sich im Schema verschieden und nur in der Länge gleich.

In einer Reihe von Liedern wird dieselbe Verszahl der Strophen nicht durchgeführt, sie schwankt vielmehr zwischen zwei oder drei verschiedenen Längen oder wechselt gar von Strophe zu Strophe. Regelmäßiger Wechsel von zwei Strophen verschiedener Länge, von Hauptstrophen und Zwischenstrophen,[47]) haben wir nur in drei Gedichten. Acht- und vierzeilige Strophen wechseln in F. Doyles The Red Thread of Honour (1866), acht- und siebenzeilige in Cromptons The British Volunteers (1879),[48]) vier- und siebenzeilige Strophen in Kiplings M. I. (1899—1903). Weit zahlreicher sind jedoch Lieder, in denen Strophen verschiedener Länge ganz systemlos aufeinander folgen. Solcher Art sind Tennysons On the Death of the Duke of Wellington (1852*), The Charge of the Light Brigade (1854*), The Charge of the Heavy Brigade (1854*) und The Defence of Lucknow (1857*), F. Doyles Death at Alma (1854*), Lovers The Bowld Sojer Boy (1859), Soldier, come over the Sea! (1859) und Old Westminster Hall (1859) dann alle Gedichte Dobells (1860) bis auf The Mother's Lesson und The Ghosts' Return, dann noch Davidsons War Song (1899), Eagars The Hoisting of the Flag (1900*) und Kiplings Chant-pagan (1899—1903). Weiter ist noch eine Anzahl

[47]) Keine Refrainstrophen.

[48]) Crompton hat dieses Lied gedichtet in Nachahmung zweier älterer Soldatenlieder, The British Grenadiers und D. Garricks Hearts of Oak. Die drei achtzeiligen Strophen entsprechen denen von The British Grenadiers, die drei siebenzeiligen denen von Hearts of Oak.

unstrophischer Gedichte zu erwähnen. Da sind zunächst F. Doyles Balaclava (1854*) und Trenchs kurzes This or on this (1855) zu nennen, dann Dobells An Evening Dream (1866), dann Dennings fünf Reimpaargedichte[49]) (1899) und zuletzt Hardys A Christmas Ghost-story (1900). Alle diese Gedichte, ausgenommen das von Doyle,[50]) setzen sich aus Reimpaaren zusammen.

Hier mag noch ein Ueberblick über die Häufigkeit der verschiedenen Strophenlängen in den Soldatenliedern folgen. Das stärkste Vorkommen hat unbedingt die achtzeilige Strophe, sie zeigt sich in nicht weniger als 154 Liedern. Die vierzeilige Strophe fällt dagegen sehr ab, sie kommt im ganzen nur siebenundfünftigmal vor.[51]) In der ersten Hälfte der Periode sind es vor allem Tupper, Bennett, Massey, Lover, F. Doyle und ganz besonders Taillefer, die das Soldatenlied in achtzeiliger Strophe pflegen. Taillefer hat alle seine Lieder bis auf sieben in achtzeiligen Strophen gedichtet, auf ihn entfällt ein gutes Drittel der Soldatenlieder in achtzeiligen Strophen. Erst in den Liedern der späteren Dichter kommt die vierzeilige Strophe mehr zur Geltung, bei Kipling erhält sie schon ein geringes Uebergewicht über die achtzeilige. Housman kennt in seinen Soldatenliedern überhaupt nur die vierzeilige Strophe; auch bei Newbolt ist sie herrschend und läßt der achtzeiligen nur kleinen Raum. Mit Denning und Henley erreicht die achtzeilige Strophe jedoch wieder den Vorrang. Die von unbekannten Dichtern stammenden Lieder haben ungefähr zu zwei Dritteln achtzeilige Strophen, der Rest besteht zum größeren Teile aus vierzeiligen Strophen.

Das sich hier zeigende starke Uebergewicht der achtzeiligen Strophe über die vierzeilige ist eine auffällige Erscheinung, da sonst im allgemeinen auch im gesungenen Liede die vierzeilige Strophe dominiert.[52])

Neben den vier- und achtzeiligen Strophen gelangen die übrigen zu keiner größeren Bedeutung. Die dreizeilige Strophe, aber nicht die Terzine, kommt nur zweimal vor, einmal bei Davidson[53]) und einmal bei Kipling.[54])

Die fünfzeilige Strophe ist noch verhältnismäßig häufig. Wir finden sie je einmal bei Taillefer,[55]) Marston,[56]) Lo-

[49]) Siehe oben zu Anfang dieses Abschnittes, Reimpaare.
[50]) Dies Gedicht hat auch im Gegensatz zu den anderen eine Einleitungs- und eine Schlußstrophe.
[51]) Hiermit sind nur die Hauptstrophen gemeint mit Ausschaltung von Refrain- und Zwischenstrophen.
[52]) Eine Sammlung von ca. 240 der populärsten englischen Lieder aus Kunst- und Volksdichtung von John Goß, das Daily Expreß Community Song Book, hat zur Hälfte Lieder aus vierzeiligen Strophen und nur zu einem knappen Viertel Lieder aus achtzeiligen Strophen.
[53]) The Battle (1896).
[54]) Columns (1899—1903).
[55]) Song of the 12th Lancers (1851).
[56]) The Deathride (1854).

ver[57]) und C. Doyle,[58]) zweimal bei Kipling[59]) und Hardy.[60])

Die sechszeilige Strophe erscheint je einmal bei Bennet[61]) und Tupper,[62]) dann viermal bei F. Lushington[63]) dessen bevorzugte Strophe sie ist, zweimal in Liedern unbekannter Verfasser[64]) und noch einmal bei Kipling[65]) und zweimal bei Hardy.[66])

Die siebenzeilige Strophe hat sich bei keinem dieser Dichter stärker durchsetzen können. Sie kommt nur je einmal vor bei Tennyson,[67]) Kipling,[68]) Quiller-Couch,[69]) Newbolt,[70]) Denning[71]) und Eagar.[72]) Strophen von mehr als acht Zeilen, besonders neun-, zehn- und zwölfzeilige Strophen sind in reicherem Maße vorhanden als die kürzeren, die drei-, fünf-, sechs- und siebenzeiligen. Neunzeilige Strophen finden wir zweimal bei Taillefer,[73]) je einmal bei Blackie,[74]) Mackay,[75]) Lever,[76]) C. Doyle[77]) und Denning.[78])

Aus zehnzeiligen Strophen sind vier Gedichte Taillefers[79]) gebildet, zwei von Massey[80]) und zwei von Kipling[81]) und je eins von Barry,[82]) Lushington,[83]) Denning[84]) und Henley.[85])

Lieder aus zwölfzeiligen Strophen kommen fast nur bei älteren Dichtern vor, wir begegnen dieser Strophe viermal bei Mas-

---

[57]) Old and New Walls (1859).
[58]) Cremona (1898).
[59]) Sappers (1893—96) und The Instructor (1899—1903).
[60]) At the War-office (1899*) und A Wife in London (1899).
[61]) Hark, the Wolves are on the Track (1854*).
[62]) The Van and the Rear (1854*).
[63]) The Muster of the Guards, Laissez aller, The Fleet under Sail und Alma (1854* wie die übrigen).
[64]) We Soldiers drink, we Soldiers sing. und Come each Gallant Lad.
[65]) Bill 'Awkins (1893—96).
[66]) Drummer Hodge und The Souls of the Slain (beide 1900).
[67]) Riflemen, Form! (1859*).
[68]) Soldier an' Sailor too (1893—96).
[69]) Tim, the Dragoon (1896).
[70]) The Guides at Kabul (1879*).
[71]) Breakin' out (1899), Hauptstrophe.
[72]) War Song (1901).
[73]) Beat the Red Rag if you can! (1870) und The British Soldier (1871)
[74]) The Lay of the Brave Cameron (1855).
[75]) Who'd rather be oppressed than fight (1856).
[77]) The Frontier Linie (1898).
[78]) The Lucknow Garrison (1899).
[79]) Song of the 2nd Dragoons (1851), The Lay of the Militia, The Old Volunteer, Our Banded Brotherhood (alle 1883).
[80]) The Fifth of November at Inkerman (1854*) und Havelock's March (1861).
[81]) The Widow at Windsor und Shillin' a Day (beide 1889—1891).
[82]) The Grand Assault (1855*).
[83]) The Road to the Trenches (1854*).
[84]) Mrs. Thomas Atkins (1899).
[85]) The Levy of Shields (1900*).

sey,[86]) zweimal bei Barry,[87]) je einmal bei Lover,[88]) Kipling[89]) und Denning.[90])

Sechzehnzeilige Strophen finden sich je einmal bei Denning[91]) und Henley.[92])

Aus dem Gesagten ersehen wir ohne weiteres, daß die langen Strophen in den Soldatenliedern durchaus das Uebergewicht haben. Der Grund dafür könnte vielleicht darin liegen, daß die Soldatenlieder der Verwendung nach zum größeren Teile Marschlieder sind oder doch sein sollen, Arbeitslieder und keine Ruhelieder, solche Lieder aber lange Strophen erfordern.

Zum Schluß dieses Kapitels sollen noch einmal die charakteristischen Zweige in der Metrik der Kiplingschen Soldatenlieder kurz zusammengestellt werden. Vorherrschend sind in diesen das Common Metre und das Reimpaar, sowohl in der einfachen wie auch in den verwandten Formen und Erweiterungen. Die Strophen der meisten Lieder sind vierzeilig und achtzeilig, fünf-, sechs-, sieben- und zehnzeilige Strophen sind seltener. Die vierzeiligen Strophen sind in der Mehrzahl aus zwei Reimpaaren zusammengesetzt a a b b. Daneben findet sich die verwandte Form a b a b. Dreimal kommt der Typus der Balladenstrophe vor und einmal der Typus a b c d. Die achtzeiligen Strophen zeigen meist das Schema a b a b c d c d, daneben auch häufig die Verdoppelung des Typus der Balladenstrophe a b c b d e f e und die Schemata a b a b c d e d und a b c b d e d e. Die meisten Strophen sind ungleichmetrisch. Die bevorzugten Versarten sind jambische und jambisch-anapästische Drei- und Viertakter, fast durchweg in gemischter Folge und jambische und jambisch-anapästische Sechs- und Siebentakter, ebenfalls meist in gemischter Aufeinanderfolge. Die erwähnten Drei- und Viertakter kommen hauptsächlich für die achtzeiligen Strophen in Betracht, weniger für die vierzeiligen, die zumeist aus jambischen und jambisch-anapästischen Sechs- und Siebentaktern in unregelmäßiger Mischung bestehen. Charakteristisch für die jambischen Verse ist der sehr häufige doppelte Auftakt am Versanfang und — in Sechstaktern und Septenaren — auch oft nach der Hauptzäsur. Trochäische Verse sind selten, sie kommen strophenbildend nur in sechs Soldatenliedern vor.

Daktylen kommen nur sehr selten vor, und dann treten sie in Verbindung mit Trochäen auf. Fast durchweg haben die Verse stumpfen Ausgang, doch endigt die erste Vershälfte vor der Zäsur in längeren Versen oft klingend. Binnenreime und gleitende Reime sind beliebt.

Wir haben gesehen, daß die englische Soldatendichtung in einer Zeit, die ihrer Entwicklung günstig war, sich einen hervorragenden

---

[86]) Before Sebastopol (1855*), The Battle March (1855), Liberty's Bridal Wreath (1855), Rifle Volunteers (1861).
[87]) A Lay of the Alma (1854*).
[88]) The Meeting of Foes and the Meeting of Friends (1859).
[89]) Gunga Din (1889—91).
[90]) At the Front (1899), Refrainstrophe.
[91]) The Regimental Bhistie (1899).
[92]) Last Post (1900).

Platz in der patriotischen Dichtung des Landes erobert hat. Reich und mannigfach zeigt sie sich in allen Zweigen und Arten. Zu einem großen Teil trägt sie den Charakter der Gelegenheitsdichtung, stark von den äußeren Zeitverhältnissen beeinflußt; aber gerade bei einigen der representativsten Dichter ist sie unabhängiger von äußeren Einwirkungen, mehr durch eigenes Interesse und persönliche Anteilnahme geleitet.

Festzustellen ist ein sich allmählich vollziehender Uebergang von den zunächst vorherrschenden Schlachtballaden, Heldenliedern und Kampfliedern zu realer gedachten, wirklichkeitsnahen, dem alltäglichen Soldatenleben selbst entnommenen Liedern, in denen zugleich das Streben nach volkstümlicher Gestaltung des Ausdrucks und der ganzen Darstellungsweise sich stärker ausprägt als sonst.

Chronologische Übersicht über die Entwicklung des englischen Soldatenliedes in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Im allgemeinen sind diesen Angaben die Erscheinungsdaten der Gedichtsammlungen der einzelnen Dichter zugrunde gelegt worden. Wo jedoch das Entstehungsjahr eines einzelnen Gedichtes bekannt ist oder mit Sicherheit angenommen werden kann, wird dieses anstatt des Erscheinungsjahres angegeben. Solche Gedichte sind dann mit dem Zeichen * versehen.

1850.

Anonymus. The Tired Soldier.*(?)
— The Soldier's Tear.*(?)

1851.

Nugent Taillefer. Song of the 2nd Dragoons.
— Song of the 12th Hussars.
— Song of the 4th Light Dragoons.
— Song of the 8th Hussars.
— Song of the 16th Lancers.

1852.

W. C. Bennett. The Death-March of Wellington.*
— The Deeds of Wellington.*
Alfred Tennyson. On the Death of the Duke of Wellington.*
Samuel Lover. The Flag is Half-Mast High.*
Anonymus. The Duke of Wellington.*
— The Duke of Wellington.*
Charles Mackay. Mourn for the Mighty Dead.*
Francis Hastings Charles Doyle. The Loss of the Birkenhead.*
J. A. Goodchild. The Birkenhead.*
Henry Yule. The Birkenhead.*

1854.

Michael Joseph Barry. A Lay of the Alma.*
— 1. The March.
— 2. The Battle.

— The Charge of Balaclava.*
— A Ballad of Inkerman.*
W. C. Bennett. Hark, the Wolves are on the Track.*
— Inkerman.*
— The Alma.*
Francis Hastings Charles Doyle. Death at Alma.*
— Balclava.*
Samuel Lover. The Sentinel of the Alma.*
Franklin Lushington. The Muster of the Guards.*
— The Fleet under Sail.*
— Laissez aller!*
— Alma.*
Henry Lushington. The Morn of Inkermann.*
— Inkerman.*
— The Road to the Trenches.*
Westland Marston. The Death-Ride.*
General Massey. After Alma.*
— Balaclava.*
— The Fifth of November at Inkerman.*
Alexander Smith. Alma.*
— After Alma.*
— The Cavalry Charge.*
Alfred Tennyson. The Charge of the Light Brigade.*
— The Charge of the Heavy Brigade.*
Richard Chenevix Trench. Alma.*
— After the Battle.*
Martin Farquhar Tupper. Be Ready.*
— The Van and the Rear.*
— The Lion and the Bear.*
— The Right and the Wrong.*
— Our False-and-True Position.*
— To the Soldiers.*
— The Battle of Roleia.
— Waterloo.
Anonymus. Russia and Turkey.*
Anonymus. The Russians are Coming.*

1855.

Michael Joseph Barry. The Great Assault.*
— Sebastopol is Won.*
— A Requiem for the Brave.*
W. C. Bennet. Cossack we will Never be!
— Take Flags one Glory more!
— The Score is Four.
— Beware, o Czar, beware!
— Our Triumph for Sinope.
— To the Besiegers of Sebastopol.*
John Stuart Blackie. The Old Soldier of the Gaveloch Head.
— The Lay of the Brave Cameron.

Robert Crompton. The Conquerors of Sebastopol.*
Gerald Massey. The Battle-March.
— Liberty's Bridal Wreath.
— A Battle Charge.
— Before Sebastopol.*
Alexander Smith. The Wounded.
— The Army-Surgeon.
— Home.
— Volunteers.
Richard Chenevix Trench. The Unforgotten.
— This or on this.
— Mooltan.
Anonymus. Grand Conversation on Sebastopol.*
— The Fall of Sebastopol.*

1856.

Charles Mackay. The Glory of the Flag.
— Weary Warfare.
„ Strew Roses — Gather Garlands!
Though Sad was our Parting.
Who'd rather be oppressed than fight.

1857.

Samuel Lover. The Lassie of Lucknow.*
Franklin Lushington. Lucknow.*
Alfred Tennyson. The Defence of Lucknow.*
Anonymus. I'll away to the Wars.*

1859.

Samuel Lover. The Two Barrels.
— Old Westminster Hall.
— Old and New Walls.
— Lay of the London Irish Rifle Volunteers.
— Defence, but not Defiance.
— The Soldier.
— The Bowld Sojer Boy.
— The Meeting of Foes and the Meeting of Friends.
— The Girl I left behind me.
— Soldier, come over the Sea.
Alfred Tennyson. Riflemen, form!*

1861.

Gerald Massey. Havelock's March.
— The Revolt.
— The Avengers.
— Cawnpore.
— The Relief.
— Havelock's Death.
— Robert Blake.
— Rifle Volunteers.

1866.

Sidney Thompson Dobell. The Sodger's Lassie.
— The Market-wife's Song.
— The Little Girl's Song.
— Lady Constance.
— Farewell.
— The Milk-maid's Song.
— A Health for the Queen.
— An Evening Dream.
— A Hero's Grave.
— Home, Wounded.
— The Mother's Lesson.
— Farewell. [93])
— The Captain's Wife.
— Grass from the Battle-field.
— Afloat and Ashore.
— The Ghosts' Return.
— Daft Jean.
— The Recruits' Ball.
— For Charity's Sake.
— She touches a Sad String of Soft Recall.
Frances Hastings Charles Doyle. The Return of the Guards.
— The Fusilier's Dog.
— The Red Thread of Honour.
— The Private of the Buffs.

1870.

Nugent Taillefer. A Gentleman of the Army.
— The Jolly Hussar.
— Lay of H. M.'s 17th Regiment.
— Beat the Red Rag, if you can!
— Army Retrenchment.

1871.

Nugent Taillefer. Britannia.
— Whom are they?
— The Old Red Rag.
— The Queen's Own.
— The Soldier's Friend.
— Bad to Beat.
— My County Corps.
— What hast thou done with my Legions.
— A Day of Awakening.
— Jeddart's here.
— The British Soldier.
— Great Britain Roused.
Nugent Taillefer. The British Volunteers.
— I'm for the Queen.

[93]) Nicht dasselbe wie das erstgenannte Gedicht mit demselben Titel.

— The Men of Kent.
— The Braw Red Lion.
— Vlanderen-den- Leeux.
— Our Help-mates.
— The Unknown Future.
— The Pride of the English.
— Ich Dien.
— Shoulder to Shoulder.
— The Roll of our Fathers.
— Wimbledon Wapinshow.
— Faithful to Death.
— Astroea.
— The Shadow of Blood.
— The Gathering of the Britons.
— My Volunteer.
— Who's Afraid?
— The Volunteers' Fête.
— I cannot afford the Time.
— I never subscribe to Subscriptions.

1879.

Robert Crompton. The British Volunteers.
Henry Newbolt. The Guides at Kabul.*

1883.

Nugent Taillefer. The Lay of the Militia.
— Lay of the Colonial Militia.
— The Tartan.
— The Grey-bearded Sentinel.
— Our Comrades.
— Nischevo.
— Our Banded Brotherhood.
— A Van-guard of Clouds.
— Woe to the Foe.
— The Cross of Shame.
— On the Look-out.
— Dirty Weather.
— The Old Volunteer.
— Breakers ahead.
— On the March-route.
— War Hymn of the British Volunteers.
— At the Review.
— A Field Day.
— Second to None.
— My Darling in the Ranks.
— A Paper Bogie.
— On Duty for the Week.

1885.

John Renton Denning. Khartoum.*

1889—1891.

Rudyard Kipling.[94]) Danny Deever.
— Tommy.
— Fuzzy-Wuzzy.
— Soldier, Soldier.
— Screwguns.
— Cells.
— Gunga Din.
— Oonts.
— Loot.
— Snarleyow.
— The Widow at Windsor.
— Belts.
— The Young British Soldier.
— Mandalay.
— Troopin'.
— The Widow's Party.
— Ford o' Kabul River.
— Gentlemen Rankers.
— Route Marchin'.
— Shillin' a Day.

1893—1896.

Rudyard Kipling. Bobs.
— Back to the Army again.
— Birds o' Prey March.
— Soldier an' Sailor too.
— Sappers.
— That Day.
— The Men that fought at Minden.
— Cholera Camp.
— The Ladies.
— Bill 'Awkins.
— The Mother-lodge.
— Follow me 'Ome!
— The Sergeant's Wedding.

---

[94]) Kipling setzt auch in mehreren seiner Soldatengeschichten einstrophige als Barrack-room Ballads bezeichnete Motti, so in The Three Musketeers, The Daughter of the Regiment, The Madness of Private Ortheris, The Taking of Lungtungpen. (Plain Tales from the Hills 1886—1887), in The Big Drunk Draf (Soldiers Three and Other Stories 1888—1889), in The Courting of Dinah Shadd (Life's Handicap 1891—1892), in The Light that failed (1891), 2. Kap., und in My Lord the Elephant (Many Inventions 1893). Nur zwei dieser Motti kehren wieder in den Barrack-room Ballad — Sammlungen, das Motto von The Big Drunk Draf' (1888) als Refrainstrophe in Troopin' (1889—1891) und das Motto von The Courting of Dinah Shadd (1890) in The Ladies (1893—1896) als Schlußstrophe. Diese Strophen haben also zunächst selbständig als Motti existiert und sind später vom Dichter den genannten Barrack-room Ballads eingefügt worden.

— The Jacket.
— The 'Eathen.
— The Shut-eye Sentry.
— Mary, pity Women.
— For to admire.

1896.

Arthur Thomas Quiller-Couch. The Soldier.
— Tim, the Dragoon.
— The Captain.
— The Big Review.
Alexander Edward Housman. The Recruit.
— Reveille.
— The Street sounds to the Soldiers' Tread.
— On the Idle Hill of Summer.
— The New Mistress.
— The Day of Battle.

1897.

Henry Newbolt. The Gay Gordons.*
— Gillespie.
— A Ballad of John Nicholson.
— He fell among Thieves.
— Vitai Lampada.
John Renton Denning. Saragari.*
— The Pipers of Dargai.*

1898.

Arthur Conan Doyle. Cremona.
— The Storming Party.
— The Frontier Line.
— Corporal Dick's Promotion.
— A Ballad of the Ranks.
— The Irish Colonel.

1899.

John Davidson. The Battle.
— Coming.
— War Song.
John Renton Denning. Me.
— The Lucknow Garrison.
— Atkins in India to Ex-Atkins at Home.
— Ex-Atkins at Home to Atkins in India.
— Medal and Wreath.
— Enteric.
— At the Front.
— How we pulled „B".
— At Barwa Keep.
— Bar Tattoo.
— The Road-builders.
— The 'Ouse wot Atkins lives in.

— The Bugle of Balaclava.
— Mrs. Atkins.
— Antone.
— The Honour of it.
— The Regimental Bhistie.
— Breakin' out.
— A Rhyme of the Nations.
— At the Depot.
— Soldiers of Ind.
— Saransar.

Alexander Eagar. The Dublin Fusiliers.*
Thomas Hardy. Embarcation.*
— Departure.*
— The Colonel's Soliloquy.*
— The Going of the Battery.*
— At the War-office.*
— A Wife in London.*
William Ernest Henley. Remonstrance.*
Franklin Lushington. Play out the Game.*

1899—1903.

Rudyard Kipling. The Absent-minded Beggar.
— Chant-pagan.
— M. I.
— Columns.
— The Parting of the Columns.
— Two Kopjes.
— The Instructor.
— Boots.
— The Married Man.
— Lichtenberg.
— Stellenbosh.
— Half-ballad of Waterval.
— Piet.
— Wilful-missing.
— Ubique.
— The Return.

1900.

Alexander Eagar. The Hoisting of the Flag.*
Thomas Hardy. A Christmas Ghost-story.
— Drummer Hodge.
— The Souls of the Slain.
— The Sick Battle-god.
William Ernest Henley. The Levy of Shields.*
— Music Hall.*
— The Man in the Street.*
— A New Song to an Old Tune.*
— Our Chief of Men.*

— A Health unto Her Majesty.*
— The Last Post.*
Henry Newbolt. On Spion Kop.*

1901.

Alexander Eagar. A War Song.

1902.

Henry Newbolt. The Volunteer.
— The Only Son.
— The Grenadier's Good-bye.
— The School-fellow.
— The School at War.
— Peace.*

Für die folgenden Soldatenlieder stehen keine Jahresdaten fest:
Anonym. The Soldier who died for his King.
— Merry Little Soldier.
— I would be a Soldier still.
— The Rambling Soldier.
— The Soldier's Wife's Dream.
— The Recruiting Party.
— The Affectionate Soldier.
— The Bold Grenadier and his Lady.
— The Trumpets sound to Victory.
— The Deserter.
— Steadily forward! A Somerset Song.
— Come, each Gallant Lad!
— The Union Brigade.
— The Princess of Wales Own Nineteenth Hussars.
— The Soldier's Drinking Song.
— How stands the Glass around?
— We Soldiers drink, we Soldiers sing.

Lebenslauf.

Ich, Heinrich Berlage, Sohn des Lokomotivführers Karl Berlage, wurde am 16. Juli 1906 zu Nordborchen, Kreis Paderborn geboren. Zu Ostern 1917 wurde ich Schüler des Gymnasiums zu Paderborn; von dort ging ich Herbst 1923 nach einer Versetzung meines Vaters zum Gymnasium zu Warburg über, daß ich Ostern 1926 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Seither studierte ich Neusprachen und Geographie an den Universitäten Münster und Köln. Während meines Ferienaufenthalts in England 1930 arbeitete ich eine Zeitlang für meine Arbeit im Britischen Museum in London. Zwecks Sprachstudien hielt ich mich auch einige Zeit in Belgien auf.

Vorlesungen und Uebungen hörte ich bei folgenden Herrn Dozenten: Ahrens, Brüning, Ettlinger, Greving, Goldschmidt, Hase, Heinermann, Hoffmann, Huscher, Jäger, Keller, Koppelmann, Krauß, Lork, Mason, Mecking, Münscher, Münzer, Perrot, Scheler, Schöffler, Schwering, Thorbecke, Voigt, Wagner, Wegener, Wiese.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Keller, der die Arbeit anregte und sie stets mit Interesse verfolgte und durch seinen Rat förderte, meinen besonderen Dank abzustatten.